BRAVO!

FEVEREIRO 2000 - ANO 3 - Nº 29 - R$ 8,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

ISSN 1414-980X

9 771414 980004 00029

ANTONIO TABUCCHI
ENTREVISTA EXCLUSIVA COM O MAIOR ESCRITOR DA ITÁLIA

ARTES PLÁSTICAS
UMA REVISÃO DE ALMEIDA JR., O CAIPIRA DA BURGUESIA

MARTIN SCORSESE
ENTREVISTA EXCLUSIVA COM O VIOLENTO APÓSTOLO DA PAZ

TEATRO
ENRIQUE DIAZ TRAZ DE VOLTA O *REI DA VELA*

João.

JOÃO GILBERTO entra em estúdio finalmente a sós com o único parceiro que o compreende – o violão – e reafirma o eterno retorno de sua genial revolução

BRAVO!

FEVEREIRO 2000 – NÚMERO 29 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: João Gilberto e Astrud Gilberto, no Carnegie Hall, em 1962, fotografados por David Zingg. A história desta foto, mitológica, está contada na pág. 76. Nesta pág. e na pág. 6, cópia de Pedro Alexandrino de *Menino*, de Almeida Jr.

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

MÚSICA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: MÁRCIO SCAVONE / RÔMULO FIALDINI / DILLON BRYDEN/FSP/GAMMA / CLAUDIA GARCIA/DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em fevereiro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

Admirável descobrir a magnitude do pensamento e as artísticas de Philippe Starck. Viva a cultura acessível!

Paulo Nagao
Rocha Miranda, RJ

Senhor Diretor,

Ensaio!

Deliciosa e apaixonante a declaração de amor de Frédéric Pagès por Nise da Silveira (*Visões do Inconsciente*, **BRAVO!** nº 28, janeiro de 2000). Ouvi, longinquamente, falar sobre esse trabalho, mas, depois dessa leitura, nasceu um desejo enorme de contemplar tais obras e poder me aproximar ou sentir ou ser seduzida pela presença dessa mulher "sedutora", como a chamou o autor. Agradeço também pelo respeito ao leitor que a revista mantém com conteúdo sempre brilhante e enaltecedor.

Giane Chagas
via e-mail

Teatro

Gostaria de parabenizar **BRAVO!** por levar a público um debate entre dois dos nossos artistas de teatro mais conceituados do momento, Antônio Araújo e Sérgio de Carvalho (*O Diálogo do Apocalipse*, **BRAVO!** nº 28, janeiro de 2000). Concordo plenamente com as palavras do Tó. É reduzir demais um trabalho tão competente e tão crítico como o dele dizer que ele se utiliza do mesmo recurso da TV. Transportar cenas de rua para o palco não é crime algum, desde que se tenha uma teatralização daquilo. Agora, se esse público está preparado ou não para isso, é problema dele. Se é bom ou não assistir a uma cena de sexo explícito, vai da cabeça de cada um; o artista não pode se preocupar com isso.

Daniel Cerqueira Ciasca
via e-mail

Um dos motivos pelos quais assinei **BRAVO!** foi o meu interesse pelo teatro. Contudo, há uma diferença muito grande do espaço dedicado ao teatro em comparação com as outras seções. A parte dedicada às artes plásticas tem uma média de 20 páginas por edição, e a de literatura também tem um espaço respeitável, enquanto o espaço dedicado às artes cênicas quase nunca chega a dez páginas. Mesmo quando a reportagem de capa é sobre teatro (Cacilda Becker, Teatro de Pequim, Samuel Becket ou Paulo Autran), existe uma diferença de espaço que é gritante. Não acredito que não exista assunto sobre teatro que justifique um espaço tão minguado, ainda mais tendo colaboradores como Fernando Peixoto.

Cláudio Camargo
Hortolândia, SP

Artes plásticas

Desde que adquiri o primeiro número de **BRAVO!**, no seu lançamento, entendi que seria uma revista mantenedora de uma beleza que já é aplaudida por todo o país (porque é aberta ao conhecimento do nosso e de outros tempos e tem visão aguda para o futuro). Durante dois anos, não perdi nenhum exemplar e vejo que ela permanece sem nenhuma mancha tendenciosa, que a desvie de sua missão objetiva de transmitir, aos leitores, o prazer do olhar e da alma. E, para lê-la, escolhi a minha rede trançada no Ceará, porque perto dela instalei uma coluna construída pelas publicações anteriores e pelas que vão chegando; então, com essa preguiçosa instalação, eu leio e releio números anteriores também. Talvez seja privilegiado por conferir opiniões não muito coincidentes, mas que valem ser publicadas para o nosso puro deleite. Opiniões como esta, disfarçando em falso humor o conceito no qual realmente acredita um curador como Agnaldo Farias: "As artes plásticas são muito importantes para ficarem só nas mãos dos artistas plásticos" (**BRAVO!** nº 12, setembro de 98). E a do corajoso Wesley Duke Lee, que também acredita no que diz (e o diz com valentia admirável perante a arte submetida aos curadores, etc.): "Para mim, esse negócio de arte acabou" (**BRAVO!** nº 27, dezembro de 99). Parabéns a Wesley e a **BRAVO!** daqui da minha rede de fios trançados contemporaneamente...

Plínio Palhano
Olinda, PE

Padre Vieira

A edição de dezembro de 99 (**BRAVO!** nº 27) publica uma interessante entrevista com o cineasta português Manoel de Oliveira. Ele comete, porém, alguns tropeços dignos de reparo, sobretudo quando declara não conhecer nenhuma biografia de Vieira, que tem biografias, sim, e boas, não só no Brasil como também na Itália. A primeira conhecida é de João Francisco Lisboa, publicada no Timon, em 1864. Mais recentemente foram publicadas duas outras excelentes, uma de André de Barros e outra de Hernâni Cidade. Quanto à referência ao *Sermão de Santo Antônio*, conhecido como *Sermão aos Peixes*, ficou obscura a declaração "apenas escrito e nunca pregado", quando, no mesmo parágrafo, informa-se ter sido ele pregado diante de Clemente 9º, em 1671. Sabe-se, contudo, que a referida peça foi pregada na capela de Santo Antônio, em São Luís, e o título "aos peixes" faz alusão à Praia Menor, de frente para a qual estava direcionado o púlpito. Nas *Obras Completas de Vieira*, publicadas por W. M. Jacqson, os sermões não pregados estão observados em nota de rodapé, o que não ocorre com esse.

Ubiratan Teixeira
São Luís, MA

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

Cuba passada a limpo

BRAVO! me levou até *Trilogia Suja de Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez, e à descoberta de um escritor de primeira

FOTO MARIANNE GREBER

Foi por intermédio da **BRAVO!** de setembro que tomei consciência de Pedro Juan Gutiérrez, em entrevista feita por Jefferson Del Rios, e esperei ansiosamente pelo livro. Li *Trilogia Suja de Havana*, devorando avidamente as páginas, com medo de que acabasse logo. Quando se toma conhecimento de algo muito bom, procura-se o complemento, uma nova obra do mesmo autor, uma obra antiga, mas dele não tenho nada que preencha o vazio ao fim do livro. Que eu saiba, nada mais há dele publicado no país. É uma pena!

Estive em Cuba por duas vezes, uma em 1987 e outra em 1992. Na primeira vez, fiquei boquiaberta com o que vi por lá. Havana era uma cidade limpa, bem cuidada, com crianças uniformizadas saindo das escolas, todas sorridentes — e, por falar em sorriso, os cubanos tinham sorrisos perfeitos, tinham dentes, contavam com assistência médica e odontológica gratuita. Como fazia parte da delegação brasileira de advogados trabalhistas, tive a oportunidade de visitar as prisões, os hospitais, as universidades e bibliotecas, tudo perfeito. Aquilo era um sonho!

Uma noite, em Havana, vimos uma mulher de calcinha e sutiã na rua, e uma das advogadas que estavam no grupo perguntou ao motorista de táxi o que era aquilo. Muito sem jeito, ele disse que a mulher estava com calor, ao que ela respondeu que, no Brasil, dava-se outro nome para aquele tipo de "calor". Foi a única prostituta vista durante toda a estada.

Apaixonada por Havana, segui para Varadero e fiquei um só dia na praia. O deslumbre foi tanto que me prometi voltar. E voltei cinco anos depois, com minha filha de 14 anos a tiracolo. Eu sabia do problema monetário de Cuba, ou pensava que sabia. Depois de um atraso de 12 horas, desembarcamos em Varadero, e não em Havana, como o planejado, devido a um temporal que atingia a ilha. Fomos transportadas de ônibus até a capital, onde ficaríamos hospedadas na primeira semana. Chegamos a uma cidade às escuras devido ao tempo e à economia de energia elétrica.

Foi uma semana de decepções. Não havia paz para andar pelas ruas. As pessoas cercando, pedindo dinheiro, oferecendo ajuda, oferecendo sexo barato e nada seguro, vendendo dólares falsos. Os cães soltos pela cidade já não tinham mais donos, a fome os pusera para fora dos lares e se podiam ver as peles avermelhadas de sarna. O sorriso cubano já não tinha mais todos os dentes, e a população estava magra, derrotada, abatida. Já não existiam as crianças uniformizadas saindo alegres das escolas.

Senti saudade da prostituta de calcinha e sutiã de cinco anos antes. Era uma prostituta na acepção da palavra, estava nas ruas para trocar sexo por dinheiro. Não era uma daquelas garotas magras que se ofereciam por um sabonete, um prato de comida, um sapato. A população estava prostituída em seus ideais, falavam mal do comandante *en jefe*, falavam mal do capitalismo, sonhavam com Miami, com o Rio de Janeiro, nos achavam parecidos com eles, diferentes deles, sofriam e riam da própria desgraça. E havia ainda a polícia, que dava batidas continuadas no Centro de Havana, à caça dos *habaneros* que importunavam os turistas: uma situação constrangedora de seres humanos sendo humilhados e revistados constantemente na frente de todos, indignos de andar pelas ruas de sua cidade, obrigados a dar passagem aos turistas, como se fossem párias sociais, obrigados a mudar de calçada a cada vez que um visitante avançava em sua direção para que os homens da lei não pensassem que iam assediar os gringos. Mas Varadero continuava a mesma, o mesmo sol, a areia branca, e o mar do Caribe desenrolando azulado à nossa frente, imenso e acolhedor.

Gutiérrez e a visão de uma Cuba remanescente de um sonho

Pedro Juan Gutiérrez me transportou para a minha segunda Cuba, minha segunda Havana, aquela que doeu, que magoou, que me fez sentir culpada diante do bufê do hotel em que estava, sabendo que o povo na rua, poucos metros abaixo, estava sentindo fome. A Havana que — mesmo me sabendo tola e inocente em meu procedimento — me obrigou a tirar do bolso os meus dólares de turista e comprar sabonetes, sandálias, leite em pó, para distribuir para o bando de desesperados que estendia as mãos em busca de uma salvação. Eu tinha uma parca solução temporária e sabia bem que não estava resolvendo nada.

Pedro Juan Gutiérrez rasga o peito e mostra a Havana real. O problema é que o cara é muito bom, o cara é pra lá de bom, o cara é ótimo e, quando se autodilacera no livro, dilacera também a alma de quem já esteve naquela terra e aprendeu a amá-la, com os seus defeitos, com a sua pobreza, com o cinismo próprio dos desesperados, dos famintos. Não dá para culpar o embargo americano, não dá para culpar Fidel. Ele fez a coisa certa, na hora certa, mas a sua hora passou, e Cuba está como está por uma administração errada, de alguém que se perdeu no tempo.

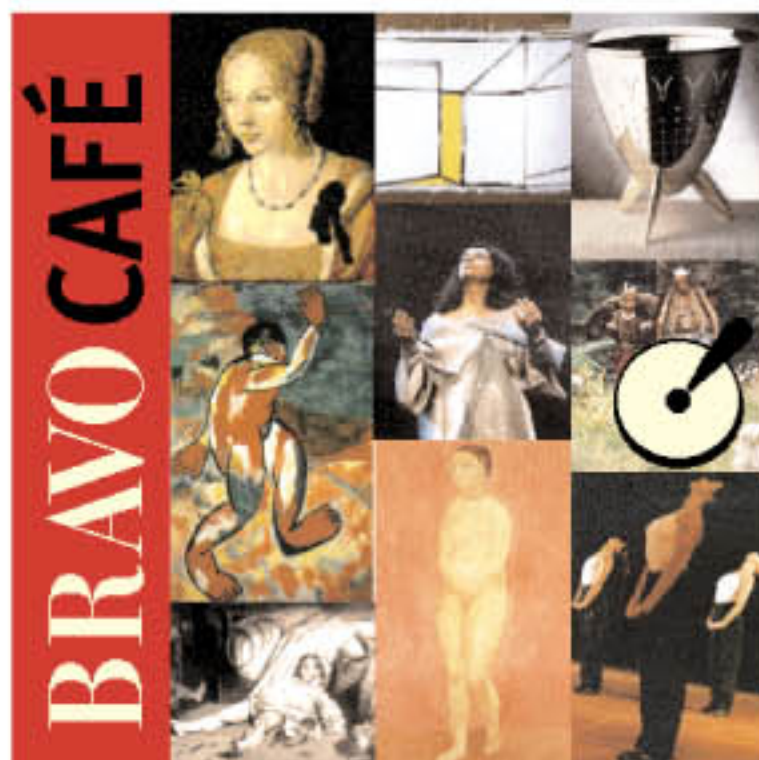
Talvez eu não volte mais a Cuba, mas vou guardar com carinho minhas duas Havanas, e agora com um pouco mais de compreensão; entendimento este que ganhei através dos olhos de Pedro Juan Gutiérrez, um grande escritor que veio para esclarecer, ainda que sua luz seja tão intensa que, por vezes, cegue.

Maria Elisabeth Gaeta Reginato
Bauru, SP

Um espaço de cultura

O primeiro **BRAVO! Café** chega neste mês a São Paulo

O primeiro **BRAVO! Café** será inaugurado neste mês, no mezanino do Pão de Açúcar da Vila Nova Conceição, em São Paulo (rua Afonso Brás, 480). Escritores, dramaturgos, artistas plásticos, atores, cineastas e personalidades da cultura brasileira comparecerão ao local para conversar com os internautas em bate-papos via Internet. Também estão programados encontros, noites de autógrafos, debates e venda de livros e ingressos dos melhores espetáculos em cartaz na cidade. Inspirado nos cafés literários franceses, o espaço oferece lanches, almoços e um café de alta qualidade produzido com exclusividade.

A capa do cardápio que estará no café

Prêmios na rede

Sorteios no site dão livros e uma litografia de Leda Catunda

O site de **BRAVO!** promove neste mês sorteios de livros e de uma gravura da artista plástica Leda Catunda. Para participar, acesse o site da revista (http://www.revbravo.com.br) e siga as orientações da primeira página. No caso da gravura de Leda Catunda, a litografia *Quatro Laços*, de 1998, há oito perguntas — os que acertarem as respostas concorrerão no fim do mês. Os resultados serão divulgados no site no início de março. Para ganhar os livros, escolhidos entre os mais recentes e melhores lançamentos das editoras no fim de 1999, basta responder corretamente a questões de literatura.

Scorsese e Tabucchi nos bastidores

Leia mais sobre Antonio Tabucchi, Martin Scorsese e dança portuguesa em **BRAVO! On Line**

Na edição on line de **BRAVO!** deste mês, Fernando Eichenberg conta os bastidores da entrevista com Antonio Tabucchi. Um dos principais escritores europeus e mundiais da atualidade, ele conversou com o correspondente de **BRAVO!** em Paris durante uma visita à capital francesa. O site também terá trechos da entrevista de Ana Maria Bahiana com o cineasta Martin Scorsese, cujo filme *Vivendo no Limite* estréia no Brasil neste mês, e um texto especial de Ana Francisca Ponzio sobre os espetáculos dos principais grupos de dança portugueses no país.

Scorsese (com Nicolas Cage) e cenas do espetáculo da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo: detalhes no site

FOTOS DIVULGAÇÃO

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*).
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* José Hamilton Maruxo, Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels (*monique@davila.com.br*)
Chefe de Arte: Therezinha Prado. *Assistente:* Mabel Böger. *Colaboradores:* Luciano Augusto de Araujo, Luiz Fernando Bueno Filho, Pablo Edgard Vallés e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, Ivana Bentes, João Máximo, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lorenzo Mammi, Lígia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Sílvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*). *Designer:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Flavio Marinho dos Santos (*assistente*).
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, Amir Labaki, Ana Pecoraro, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Antônio Siúlves, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha, Denise Lopes, Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Eliane de Abreu Santoro, Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Enio Squeff, Eric Rahal, Esther Hamburger, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Georgia Lobacheff, Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jairo Severiano, João Paulo Farkas, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Alberto Nemer, José Castello, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Libero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Marcos Augusto Gonçalves, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michael Kepp, Michele Moulatlet, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Montez Magno, Natasha Szaniecki (*Londres*), Nei Duclós, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Norma Couri, Olívio Tavares de Araújo, Patricia Palumbo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sheila Leirner (*Paris*), Sonia Nolasco (*Nova York*), Tania Menai, Tânia Nogueira, Tonica Chagas, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

DIRETOR COMERCIAL: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos J. Salazar, Luiz Carlos Rossi, Daniela Bezerra Dias. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel. 0++/71/461-7508 – Tel./Fax: 0++/71/347-0562 – e-mail: *pontodevista@e-net.com.br* / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: *espacom@persocom.com.br* / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – *triunvirato@openlink.com.br* / **No Exterior**: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: *jimbo@catnet.ne.jp* – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: *ereimann@publicitas.com* – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: *hjung@publicitas.com* – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: *hdemedina@publicitas.com*

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Representantes: Peach Work – Tel./Fax: 0++/11/3277-7672 – 0800-109997 – e-mail: *pwork@zip.net*; Eduardo Vieira Gonçalves S/A – Tel.: 0++/11/3641-1400 – Fax: 0++/11/832-7831 – e-mail: sa.assinaturas@uol.com.br – Roberto Stanic
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Viviane Travassos – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800908090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 829-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. 0++/21/524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Cochrane S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Softpress e Village – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

FOTO ROGÉRIO REIS/TYBA

O VERBO DO POETA

Janelas sobre o caos

Qual é a poesia brasileira pós-João Cabral?

Por **Bruno Tolentino**

Entre as oito ou dez grandes línguas de cultura do Ocidente, nossa última flor do Lácio marca presença maior neste fim de milênio? Antes que uma resposta leve a novas perguntas, observe-se que é em sua lírica que toda civilização vai buscar o grão e o adubo que fazem – ou não – florescer uma "terra de cultura". É no verbo poético que o espírito da língua encontra a seiva que há de nutrir a árvore múltipla do pensamento e da linguagem. Ensaio ou ficção, a mais iluminante e mais profunda prosa deita raízes naquele subsolo da sensibilidade que os poetas da raça tornaram fértil por meio do verbo em seu estado a um só tempo puro, elementar e maior. Em termos rilkianos ("*der unershöpflich Eines, Reines, spricht*"), a ininterrupta e límpida unidade "de discurso" do verbo água-de-fonte.

A poesia, quando há, não está na língua escrita em lousa fria: quem não decifra a realidade é devorado

Um dos pais fundadores da cultura do Ocidente, Aristóteles reclamava para a poesia a dignidade de primórdio do ato cognoscente, dava-a como o "primeiro andar" do edifício do discurso humano, o instante intuitivo de seu quadrifólio desdobramento. A questão que nos legou persiste: pode uma cultura desenvolver uma arte da discussão política (Retórica), uma arte da triagem racional dos discursos (Dialética), ou uma técnica da demonstração apoditica (Lógica), sem antes possuir um universo mitopoético que funda a comunidade de sentimentos e valores em que se há de arraigar a credibilidade pública dos argumentos?

Nessa perspectiva, agrava-se a responsabilidade dos poetas, porque seriam os semeadores, dariam a medida das possibilidades futuras do espírito. Se Aristóteles tinha razão, o que se passa no horizonte intelectual do Brasil dos últimos tempos é preocupante. Senão vejamos: o horizonte mental do intelectual brasileiro de hoje, saiba-o ele ou não, é medido pela envergadura do Carlos Drummond de Andrade, nosso poeta maior até ontem. Ora, a poesia de Drummond é tão grande quanto é filosoficamente estreito o universo de concep-

ções que nos legou. O homem drummondiano não parece ter por objeto de vida sobre a terra nada mais alto que a estetização do cotidiano e a busca das raízes, do telúrico, do "nacional", pontilhado este último por arroubos de idealismo político-social.

É nesse sentido que a intelectualidade dos nossos dias passou a mover-se dentro da moldura drummondiana do mundo. Os impulsos de transcendência, a inquirição metafísica, a busca de uma dimensão sacro-mítica, o mesmo intuito religioso que a poderiam erguer acima do "mundinho poetizado", ainda que poderosamente, pelo grande vate, ao fim e ao cabo satisfazem-se e esgotam-se com a luta política inflada em meta suprema da existência. O social "per se", a história idealizada como *locus* de um suposto progresso *ad infinitum*, atingiram entre nós o nível de uma absurda paródia do sagrado, uma verdadeira (?) metafísica historicista, obviamente uma contradição em termos. Mas é justamente esta espécie de *mal du siècle* local que desbota e sufoca a vida do espírito no Brasil de hoje. Um impasse de suma gravidade, pois, como se há de moldar e afirmar o novo poeta maior dentro de uma moldura tão estreita e estrangulante? Se o *father founder* de nosso tempo, em vez de Carlos Drummond de Andrade, tivesse sido Fernando Pessoa, por exemplo, teríamos uma pletora de caminhos e opções, do pessimismo progressista de Álvaro de Campos ao ruralismo arcádico de Alberto Caeiro, do neoclassicismo agnóstico de Ricardo Reis à metafísica melancólico-messiânica do próprio Pessoa. E assim foi com Portugal, que os quatro heterônimos fecundaram do pós-guerra em diante.

Os impulsos de transcendência e a inquirição metafísica não se levantaram além de um mundinho poetizado

Sobre esse ponto, a tempo: a tão lamentada reclassicização de nossa poesia, por volta de 1940, tem tanto a ver com o esgotamento da proposta modernista, o fracasso da estética da estridência, quanto com a chegada ao Brasil dos livrinhos da Ática cheios da inolvidável voz do célebre quarteto, sobretudo Reis e "ele-mesmo", na bagagem de Jayme Cortezão, Augustinho Silva e outros ilustres exilados de Salazar. E, aliás, T. S. Eliot também pegou essa carona: é a Maria da Saúdade, filha de Jayme e noiva-quase-esposa de Murilo Mendes, que se deve sua introdução a nossos escritores, pouco anglófonos, da era. Existiria *A Máquina do Mundo* sem que Saúdade fizesse ler a um Drummond quarentão sua fina (e até hoje inédita) versão do *Little Gidding? I doubt it...* O certo é que a Irlanda que se nutriu de Yeats foi especialmente visionária, bem mais do que rebelde. A Itália de Ungaretti e Montale oscilaria décadas inteiras entre a visão integral sacralizante de um e o ceticismo interrogativo do outro. Claudel e Valéry dividiram também, dramaticamente, uma França que caiu aos pés de Vichy e gerou o levante gaullista: Jeanne d'Arc versus Candide. A tragédia espanhola espelha-se na dicotomia de Unamuno e Machado, a Espanha peregrina nasce no túmulo de Lorca... E assim por diante. Se qualquer desses tivesse sido nosso poeta maior, dificilmente teríamos a viver hoje um panorama tão acabrunhante.

O céu da língua é de puro risco e jamais protege: é o que o Brasil precisa descobrir

Ora, se é ao poeta, espécie maior de um momento crucial da raça, que cabe buscar e fundar o novo *Mitus* a ser subseqüentemente iluminado pelo advento racional do novo *Logos*, é a essa figura epônima que se voltam por força os olhos de um antologista. Digo isso porque venho limpando as lentes e apertando os olhos desde que certa editora européia me pediu uma "Apresentação da Poesia Brasileira" desta segunda metade do século. O desafio me tem dado tratos à bola por conta das considerações acima. Como compor um panorama que, por especificação de quem o encomenda, deve compreender o período pós-João Cabral de Melo Neto, ou seja, excluí-lo, e aos sete grandes que o precedem, Manoel Bandeira, Drummond, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Murilo Mendes? O ponto de partida é óbvio: é imperativo começar por Ferreira Gullar e Mário Faustino, seguir com Adélia Prado e Alberto da Cunha Melo, somar-lhes os universos particularíssimos de Manoel de Barros e Gerardo Mello Mourão, e o segmento da vanguarda que não abandonou o discurso, ou seja, Mário Chamie. Até aí, tudo é ponto pacífico, mas prosseguir em que direção, com que metro e tendo em vista que horizonte?

FOTO EDUARDO SIMÕES

O que faria você, leitor? Reflita no que lhe propus acima e compadeça-se deste escriba. Use meu e-mail – bruno@davila.com.br – para vir ao socorro de minhas perplexidades e responsabilidades em tarefa tão ingrata. Mais que bem-vindas, suas sugestões serão meditadas e respondidas. Temos seis meses para que o livro saia, em setembro. Já tem nome: o muriliano *Janelas sobre o Caos: A Poesia do Brasil ao ano 2000*. Todos os autores deverão ter nascido durante a primeira metade do século que se acaba, isto é, até 1950. Disporão de 400 páginas, mas olhe que não se trata de uma meia dúzia qualquer... Ou ando otimista demais?

O ANTILEVIATÃ

Vocações e equívocos

Por que tantos têm prazer em fazer o que detestam

Por Olavo de Carvalho

Se você escreve, ou pinta, ou faz sermões na igreja, ou toca música, ou monta a cavalo, ou tira fotos, ou faz qualquer outra coisa que ache interessante, já deve ter ouvido mil vezes a pergunta: "Você faz isso por dinheiro ou por prazer?". Tão infinitamente repetível é essa fórmula, que ela deve revelar algum traço profundo e permanente do modo brasileiro de ver as coisas – um lugar-comum ou topos da nossa retórica diária.

Ora, todo lugar-comum é um recorte que enfatiza certos aspectos da realidade para momentaneamente dar a impressão de que os outros não existem. Logo, para compreendê-lo, é preciso perguntar, antes de tudo, o que é que ele omite.

O que está omitido na pergunta acima é a possibilidade de que alguém se dedique de todo o coração a alguma coisa sem ser por necessidade econômica nem por prazer – ou, pior ainda, que continue se dedicando a ela como se fosse a coisa mais importante do mundo, mesmo quando ela só dê prejuízo e dor de cabeça. O que está omitido nessa pergunta – e no modo brasileiro de ver as coisas – é aquilo que se chama vocação.

Vocação vem do verbo latino *voco, vocare*, que quer dizer "chamar". Quem faz algo por vocação sente que é chamado a isso pela voz de uma entidade superior – Deus, a humanidade, a história, ou, como diria Viktor Frankl, o sentido da vida.

Considerações de lucro ou prazer ficam fora ou só entram como elementos subordinados, que por si não determinam decisões nem fundamentam avaliações.

No mundo protestante, germânico, há toda uma cultura e uma mística da vocação, e a busca da vocação autêntica é mesmo o tema

do principal romance alemão, o *Wilhelm Meister* de Goethe. Nos países católicos, a importância religiosa da vocação, consolidada na ética escolástica do "dever de estado" (por exemplo, o dever dos pais de família, dos comerciantes, dos militares, etc.), foi perdendo relevo depois do Renascimento, cavando-se um abismo cada vez mais fundo entre o sacerdócio e as atividades mundanas, esvaziadas de sentido à medida que só o primeiro é considerado vocacional em sentido eminente. No Brasil, para agravar as coisas, a população foi constituída sobretudo de três espécies de pessoas: portugueses que vinham na esperança de enriquecer e não conseguiam voltar, negros apanhados à força e índios que não tinham nada a ver com a história e, de repente, se viam mal integrados numa sociedade que não compreendiam. É fácil perceber daí o imediatismo materialista dos primeiros (o qual, quando frustrado, se transforma em inveja e azedume que tudo deprecia e que com tanta facilidade se disfarça em indignação moralista contra a corrupção e as "injustiças sociais"), e mais ainda a total desorientação vocacional do segundo e do terceiro grupos, brutalmente amputados do sentido da vida e, por isso mesmo, facilmente inclinados a sentir-se marginalizados, mesmo quando já não o são mais.

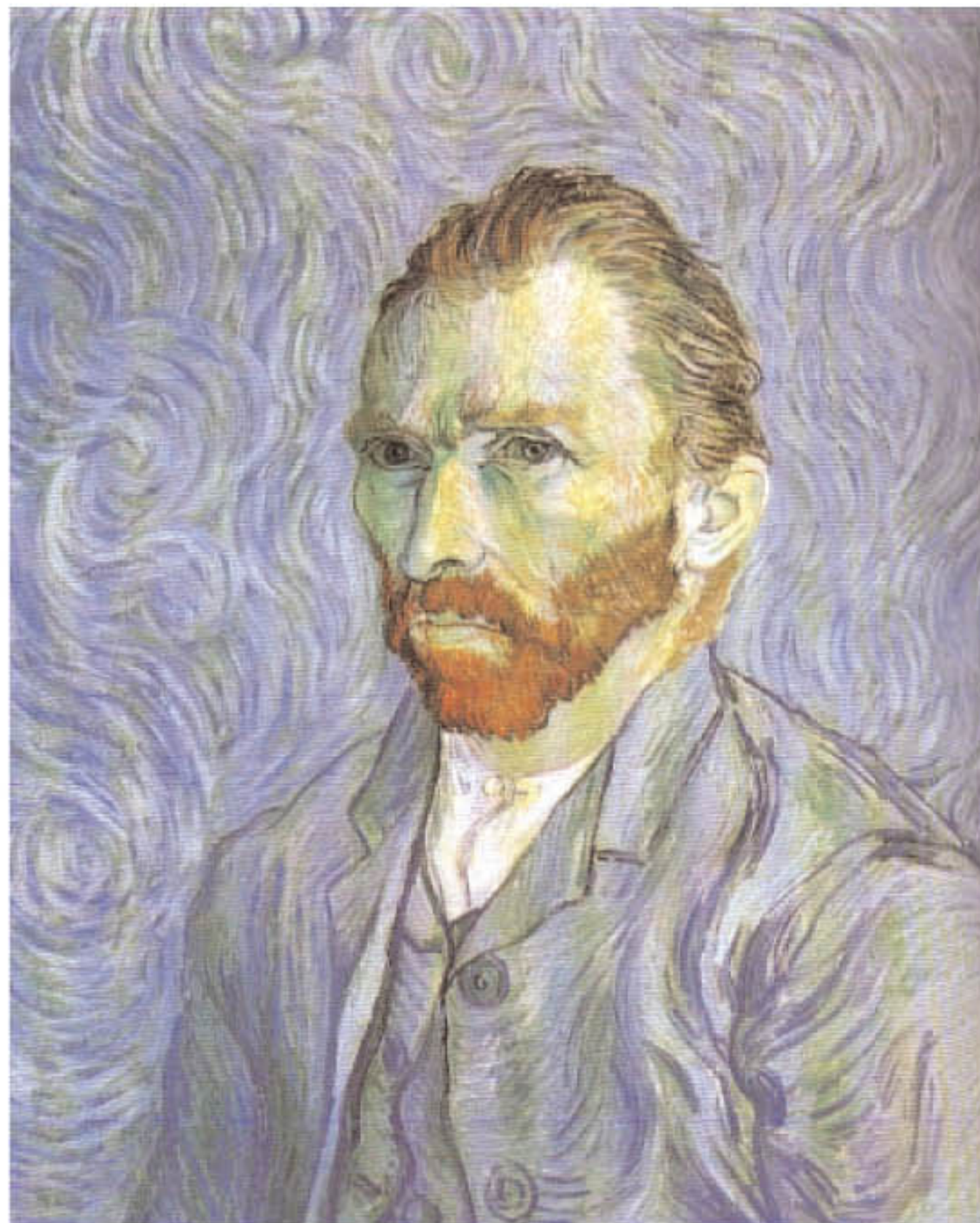
Um pouco da ética da vocação veio a existir entre nós graças à influência dos imigrantes, especialmente alemães, árabes e judeus, mas existe de modo tácito, implícito, jamais consagrado como valor consciente da nossa cultura e muito menos valorizado pelas escolas e pelos governos.

Auto-Retrato (1889), de Van Gogh: triunfo da vocação não admitia valor concorrente

A realização superior do homem na vocação é então substituída pela mera busca do emprego, visto apenas como meio de subsistência e sem nenhuma importância própria no que diz respeito ao conteúdo. A adaptação conformista a um emprego medíocre e sem futuro é considerada o máximo do realismo, a perfeição da maturidade humana. Tudo o mais é depreciado (e, por isso, mesmo hipervalorizado e ansiosamente desejado) como "diversão". Assim, entre o trabalho forçado e a diversão obsessiva (da qual o Carnaval é a amostra mais saliente), acumulam-se na alma do brasileiro a inveja e uma surda revolta contra todos os que levem uma vida grande, brilhante e significativa, sobre os quais, mesmo quando são pobres, paira a suspeita de ser usurpadores e ladrões, pelo menos ladrões da sorte. Daí a famosa observação de Tom Jobim: "No Brasil, o sucesso é um insulto pessoal". Sim, nesse meio não se compreende outra lealdade senão o companheirismo dos fracassados, em torno de uma mesa de bar, despejando cerveja na goela e maledicência no mundo. Este é um país de gente que está no caminho errado, fazendo o que não quer, buscando alívio em entretenimentos pueris e desprezíveis, quando não francamente deprimentes.

> Quem faz algo por vocação o faz chamado por Deus, pela humanidade, pela história ou pelo sentido da vida

Nossa ciência social, atada com cabresto marxista e cega às realidades psicológicas mais óbvias da nossa vida diária, jamais se deu conta da imensa tragédia vocacional brasileira que condena milhões de pessoas a viver presas como animaizinhos, entre a dor inevitável e o prazer impossível.

É que a explosiva acumulação de paixões infames, inevitável nessa situação, é o caldo de cultura ideal para a germinação dos ressentimentos políticos. E uma ciência social rebaixada a instrumento auxiliar da demagogia não há de querer lançar luz justamente sobre aquela treva confusa da qual a demagogia se alimenta.

MERCADO ABERTO

Tradição e ruptura

Quando o conceito de nação se torna um embuste

Por **Jorge Caldeira**

A natureza transcendente da fé gera um espaço cultural curioso. Em certos momentos, é nela que se ancoram os criadores para fundar uma visão de mundo que vai contra a corrente: assim foi com todos os modernizadores da arte, de Duccio a Van Gogh, de Homero a Joyce. Mas também em nome da fé em normas estéticas se fizeram a censura da Inquisição e as queimas de livros promovidas pelo nazismo contra a arte moderna "degenerada".

Entre ação e reação, está a instituição. Enquanto o primeiro momento, da ruptura, traz a marca da ação isolada, individual, o segundo momento, do enquadramento, mostra a força de grandes organizações montadas sobre crenças aparentemente aceitas, contra algo que se identifica como uma ameaça de mudança.

O vago mal-estar produzido por esse tipo de ameaça está presente por estas partes há algum tempo. No caso, o ameaçado vem a ser um especial conceito de "nação", que chegou a parecer natural a alguns brasileiros: gente como Itamar Franco, capaz de confundir a exploração de uma hidrelétrica com a posse física das águas por um ente estrangeiro.

Para que tal confusão seja possível, é necessário um pequeno golpe lógico. Lembremos da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. O que nela faz a pátria brasileira ser mais que qualquer outra? Não exatamente uma qualidade positiva, mas uma diferença transcendente: "As aves que aqui gorjeiam/ não gorjeiam como lá". Entre o "lá", que é nada, e o "cá", que é tudo, existe apenas a marca de uma diferença impossível de definir empiricamente, mas que funda todo um modo de ver o mundo, partido entre terra e exílio. A riqueza do poema está justamente em criar uma completa separação com um mínimo de meios: a pátria não se justifica; simplesmente existe acima da mera compreensão racional ou das tentativas de se lhe demarcarem os limites.

Esta pátria subjetiva tornou-se, em certo sentido, a pátria objetiva de alguns brasileiros: pedaço sobre o qual têm direito exclusivo a uso e gozo — como dirigentes, e não como simples cidadãos. Nisso está uma diferença tão intransponível como a existente entre o "cá" e o "lá" do poema. Não é a água dos rios que define a nação, mas quem comanda seu aproveitamento. E esse comando, não a água, é o que parece em disputa. Requer exclusividade. Para figuras como Itamar Franco, a nação é como uma gigantesca capitania hereditária: todos que têm idéias diversas das suas devem ser perseguidos como ameaça a esse direito exclusivo ao comando.

Noto, mais uma vez, que não se trata de um problema empírico, isto é, de uma questão que pode ser resolvida com base em argumentos de fatos (por exemplo: entrega-se o comando a uma empresa privada brasileira ou de capital misto que a controvérsia está solucionada). Trata-se, isso sim, de uma funda disputa de valores: quem pode comandar os destinos da pátria? Obviamente, a resposta já está dada de antemão: o político que está do outro lado representa o mal, não apenas o adversário. Marcá-lo com essa sina vem a ser justamente o que dá sentido à luta política, não os eventuais resultados administrativos da ação.

> *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, funda um modo de ver o mundo, dividido entre a pátria e a terra estrangeira

Essa dimensão moral, essa busca de confundir pátria e bem, está no cerne das disputas culturais desta virada de milênio, que coincide com centenário local. E a questão central envolvida nela é saber se ainda será suportável uma definição da pátria brasileira como diferença essencial e indefinível para com o resto do mundo, se ainda é suportável considerar suficientes as boas intenções de dirigentes nacionalistas como guia para as ações — ou se terá, enfim, chegado a hora de outros brasileiros menos iluminados terem vez nesta pátria exclusiva das velhas elites, sem que suas idéias sejam examinadas à luz das inquisições que vicejam ainda por aqui.

Manacá, de Tarsila do Amaral: é o Brasil no tema e tudo que existe na forma

SEMPRE ALERTA

Eternas frases ao léu

Quando a história reconhece o pai de um aforismo

Por **Sérgio Augusto**

Por não ter o dom de cunhar frases lapidares, zelo pelas poucas que criei como se elas fossem Desdêmonas e eu, Otelo, naturalmente. Quase morri de ciúmes quando, há um quarto de século, ouvi Ziraldo atribuir a Ely Azeredo uma chistosa observação sobre a versão cinematográfica de *Grande Sertão: Veredas* ("Um livro épico, um filme hípico") que, na verdade, fora feita por mim, no já então finado *Diário Carioca*. Se eu fosse um La Rochefoucauld, um Wilde ou um Millôr, poderia aceitar, fleumática e generosamente, que, de vez em quando, me afanassem uma tirada ou a atribuíssem a outra fonte com maior crédito na praça. Como estou muito longe de ser qualquer um dos três citados, sempre tive por norma não ceder nem emprestar nenhuma das minhas poucas, pouquíssimas, frases memoráveis. Vou abrir, porém, uma exceção, cedendo por empréstimo a minha amiga Paula Lavigne um comentário sobre Cuba que, pelo que li nos jornais, seu felizardo consorte, Caetano Veloso, Mauro Rasi e muitos outros julgam ter sido cunhado por ela, mas que, na verdade, repousa há pelo menos 15 anos no meu modesto patrimônio de ditos espirituosos. Para que não haja dúvidas quanto a isso, remeto os interessados à página 34 do livro *O Melhor do Mau Humor*, lançado por Ruy Castro em 1989, em que Cuba é qualificada pelo locutor que vos fala como "A Disney World das esquerdas", chalaça que, diga-se, muito encantou a zombeteira alma de Antônio Rizério, meu intelectual baiano de cabeceira.

Foi Robespierre, e não Stálin, quem disse ser impossível fazer uma omelete sem quebrar os ovos

Se Paula a tivesse plagiado, não haveria cessão de direitos. Mas ela apenas pensou a mesma coisa que eu com atraso, o que amiúde acontece com muita gente boa e na certa já aconteceu comigo. Frases não têm o mesmo status de textos ou livros; sem direitos autorais, pertencem a quem dispuser de melhor difusão. Talvez porque Nietzsche não dispusesse de suficiente prestígio por estas bandas nos anos 40, uma célebre raposa da política mineira acabou levando para o túmulo a fama de ter dito que o importante não é o fato, mas a versão. O filósofo alemão não disse versão, mas interpretação, o que dá na mesma. Se há 30 anos me perguntassem quem dissera que, "quando pobre come frango, um dos dois está doente", eu responderia na bucha: Sérgio Porto. Hoje sei que seu autor foi o Barão de Itararé, o mesmo, aliás, de outro aforismo ("Mais valem dois marimbondos voando do que um na mão") que jurava ter ouvido no genial humorístico radiofônico *PRK-30*, escrito e apresentado por Lauro Borges e Castro Barbosa.

Não estou acusando Sérgio Porto de apropriação indébita, pois o que aconteceu com ele foi um caso típico de atribuição indébita, pecado alheio e incontrolável de que também foram vítimas outros frasistas eméritos como Voltaire, Bernard Shaw e W. C. Fields. Para não falar daqueles, como o folclórico Nenem Prancha, cujas tiradas futebolísticas, segundo consta, foram um embuste forjado e mantido a capricho pelos cronistas esportivos Sandro Moreira e João Saldanha. Voltaire, por exemplo, nunca disse que discordava de alguém (no caso, Claude Adrien Helvétius), mas que defenderia até a morte o direito dele de dizer o que bem entendesse, e, no entanto, a bombástica frase ficou para sempre ligada ao filósofo francês. Shaw jamais recusou uma proposta para trabalhar como roteirista dos estúdios de Samuel Goldwyn, em Hollywood, daquele jeito que até nós chegou: "O problema, sr. Goldwyn, é que o senhor só se interessa por arte e eu só me interesso por dinheiro". Essa resposta, embora plausível em se tratando de Shaw, foi uma invencionice do diretor de publicidade dos estúdios Goldwyn, Howard Dietz. Não há registro de que o cômico W. C. Fields algum dia tenha sugerido para sua lápide os dizeres "*I'd rather be in Philadelphia*" (preferia estar na Filadélfia), mas, graças a um de seus biógrafos, a gozação, tirada de uma velha piada da revista *Vanity Fair*, passou a fazer parte do seu vasto repertório de remoques e rabujices.

Em suas confissões, escritas quando Maria Antonieta tinha apenas 23 anos, Rousseau falava de uma antiga princesa que, ao ouvir queixas de que os súditos de seu pai estariam sem pão para comer, saíra-se com esta: "Eles que comam brioche". Quase dois séculos depois, o historiador Jacques Barzun descobriria que a expressão "*qu'ils mangent des brioches*" já era corrente na França antes de a futura rainha da França nascer. Ou seja, ela pode até ter feito a memorável provocação, referindo-se à choldra que, em 1793, a levaria à guilhotina, mas não foi a primeira fidalga francesa a embriochar os *sans-culottes*. Tampouco coube a Stálin a primazia de uma popularíssima metáfora sobre os estragos inevitáveis de uma insurreição ("Não se faz uma omelete sem quebrar os ovos"), mas a Robespierre, o mais notável quebrador de ovos da Revolução Francesa.

FOTO KEYSTONE

Um arquivo para disciplinar as versões da história: apoio indispensável à memória

É de se supor que nenhum dos citados, à provável exceção de Shaw, se sentisse desconfortável ou mesmo ultrajado com as frases que lhes caíram no colo e na biografia. Uma lantejoula a mais no currículo não faz mal a ninguém. Nem sempre, porém, o cavalo dado tinha os dentes perfeitos — e alguns até lembravam o de Tróia. Um jornalista chamado Rougemont copidescou, com a melhor das intenções, o xingamento de um barão que servia ao lado de Napoleão na batalha de Waterloo, deixando o nobre combatente fulo da vida. "*Merde!*", gritara o barão de Cambronne para os ingleses que exigiam a sua rendição e a de seus comandados. "*La guarde meurt mais ne se rend pas!*" (os soldados morrem, mas não se rendem), publicou o jornalista, obrigando Cambronne a uma luta sem tréguas para restaurar a verdade. *Merde* acabou ganhando, na França, o eufemístico apelido de "*le mot de Cambronne*", mas sob a estátua do barão em Nantes o que se lê é a apócrifa frase do jornalista.

Benjamin Franklin, Darwin e até Henry Kissinger receberam presentes bem mais gregos que o de Cambronne. Ou seja, imputaram-lhes comentários, desmentidos e vitupérios não só inautênticos como embaraçosos. Mas nada se compara ao que fizeram com Lenin. Uma dupla de historiadores americanos inventariou 25 frases comumente atribuídas ao líder bolchevique, nunca pronunciadas nem escritas por ele, quase todas urdidas e manipuladas por picaretas da direita, como o senador Joseph McCarthy, o epônimo padroeiro do macarthismo, e grupos religiosos envilecidos pela sanha anticomunista. Foi McCarthy quem carimbou o nome de Lenin neste primor de diabolismo fabricado pelo próprio senador: "O mundo não pode ser metade escravo, metade livre; tem que ser todo escravo". Coitado do Vladimir. Retumbantes ameaças, supostamente extraídas do alambique leninista — "Os capitalistas nos venderão a corda com a qual os enforcaremos"; "Corrompa a juventude de uma nação, e a batalha estará vencida"; "Me dê uma criança por oito anos e eu farei dela um eterno bolchevique" — circulam até hoje por aí, impunemente, como uma prova de que uma mentira mil vezes repetida acaba se transformando em verdade. Esta, que eu saiba, é mesmo de Goebbels.

ENSAIO

QUINTESSÊNCIAS

Deuses amam e punem

Por que só Conrad poderia ter narrado a luta do século

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

Poucas pessoas prestariam atenção na forma como deixou o ringue, derrotado e abatido; poucas pessoas seriam capazes de manter o mesmo interesse por sua carreira, que parecia subitamente envolvida por uma nuvem ambígua e sem vigor, como se estivesse à sombra de certos eclipses que costumam inquietar por sua aparência de permanentes; poucas pessoas voltariam a comemorar seus triunfos com o entusiasmo de testemunhas primitivas de algum terremoto ou trovão; poucas pessoas conseguiriam perceber em seus erros a insinuação de qualquer método ou o mapa de uma irresistível, arcaica desmesura – mas, quando se apresentou para enfrentar Muhammad Ali, há 25 anos, na madrugada de 29 para 30 de outubro de 1974, no estádio de Kinshasa, no Zaire, George Foreman parecia a mais perfeita e terrível encarnação de um tipo de violência que os homens estavam condenados a temer por terem esquecido, na noite de sua memória, como a simples brutalidade, com seu escandaloso e macabro esplendor, pode acabar revelando o momento preciso em que a imponência física transcende a pureza da ameaça para se afirmar na virulência de um destino.

Era uma noite que poderia fazer as delícias de Joseph Conrad por bem mais que um motivo – por sua geografia, sua atmosfera, sua temperatura, pelo que estava em jogo e pelas dimensões ligeiramente selvagens de seus excessos: fosse com o especialista designado especificamente para provar o suor de Muhammad Ali ao término de cada treino, e determinar se o teor de sal em seu corpo mantinha-se estável; fosse com o amuleto preferido de George Foreman, oferecido como garantia de proteção por seu assessor, o maravilhoso Archie Moore – e que se resumia a um misterioso cesto negro confeccionado por aborígenes australianos. Para ajustar o horário da transmissão com o fuso do Zaire, a luta teve de ser programada para a madrugada. "Como você se sente?" – perguntou um repórter para Foreman – "lutando às três da manhã?" "Quando era mais jovem em Houston, eu lutava muito às três da manhã", respondeu George Foreman.

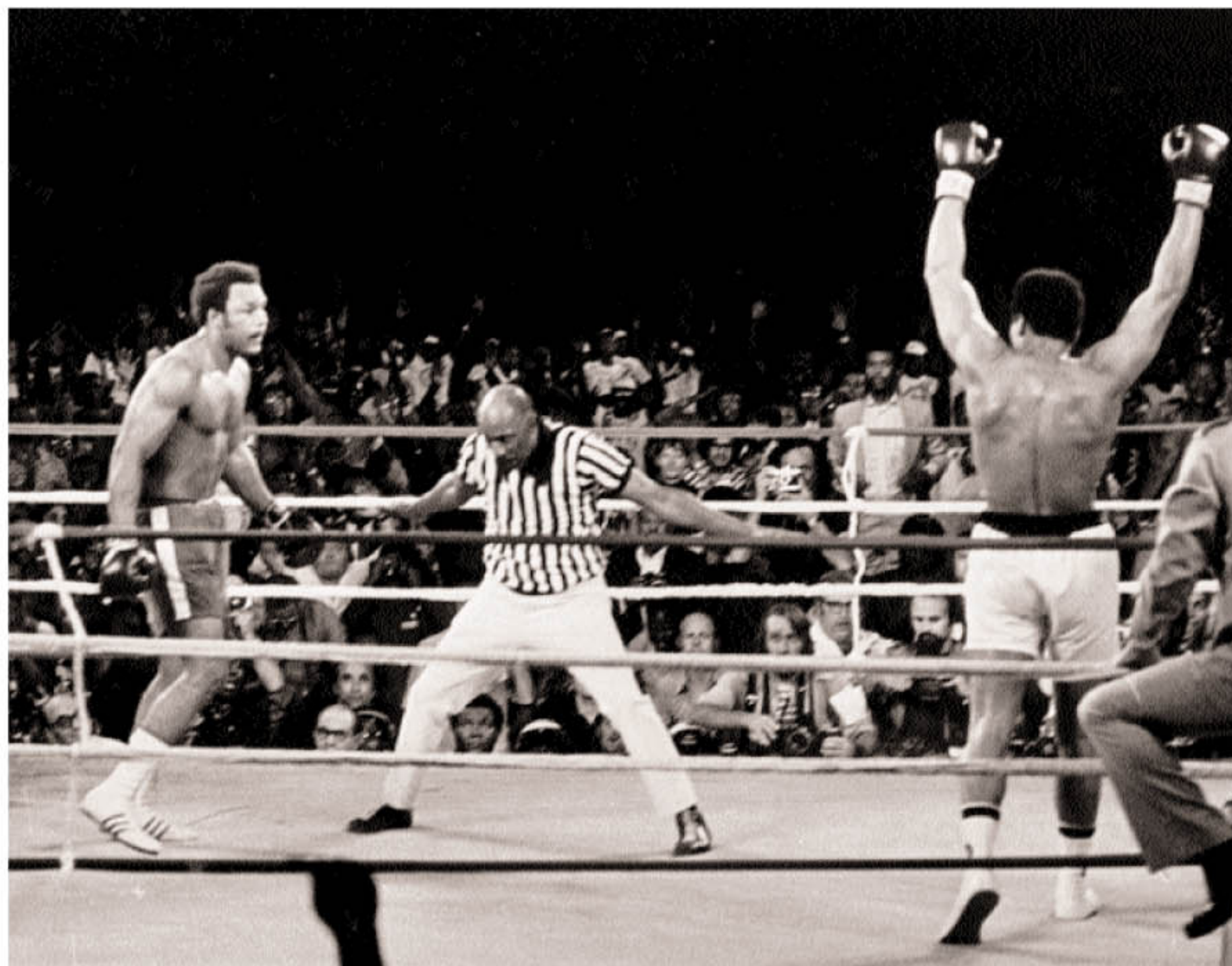
George Foreman nunca pareceu muito longe de Houston às três da manhã. Os que acompanhavam seus treinos tinham motivos de sobra para se preocupar com a integridade física de Muhammad Ali. A visão de George Foreman treinando era inesquecível e aterradora como qualquer espetáculo primal de devastação. Sem nenhum dos encantos de Ali – sem sua técnica, sua velocidade, sua eloqüência ou seu humor –, George Foreman era um profissional obcecado, cujos golpes lembravam a ferocidade rombuda do estilo de Sonny Liston e para quem a mera possibilidade de uma derrota não era só implausível; era ultrajante. Além disso, Foreman invariavelmente desconsiderava todo artifício como um desperdício gratuito: que outros se preocupassem com a arte do boxe; suas especialidades sempre foram a dor e o nocaute.

Foreman (à esq.) no momento em que era derrotado por Ali: o destino como ironia

FOTO AP

Quando Muhammad Ali percebeu, logo no início do combate, o que teria realmente de enfrentar, seu raciocínio foi rápido e perfeito como um teorema bem formulado: em vez de oferecer a Foreman seus truques, ofereceu seu corpo. A partir do segundo assalto, Ali permaneceu nas cordas como um alvo fixo e suicida. Um urso sonâmbulo, esgotado e zonzo, George Foreman foi à lona no oitavo *round* com uma combinação de esquerdas e diretos desferida por Ali que cortou o ringue como um relâmpago iluminando o impassível céu da noite africana.

George Foreman voltou aos Estados Unidos, onde continuou lutando por mais três anos, sofrendo surtos eventuais de depressão e ainda indignado com sua derrota, como um leão ferido. Finalmente, pouco antes de sua luta contra Jimmy Young, em Porto Rico, em 1977, George Foreman morreu. Naturalmente, ressuscitou.

Passaria quase quatro anos afastado dedicando-se ao púlpito, até retornar ao boxe com outro corpo, outro rosto, modulações mais doces em sua voz do sul e um curioso sorriso de criança que recompunha a antiga máscara de chefe de gangue numa afável, risonha expressão de garoto travesso.

A transformação foi lenta e calculada. Fiel à tradição dos músculos, George Foreman preparou-se para Deus como costumava preparar-se para certas lutas: ao exercício do corpo sucedia um severo exercício daquilo que se convencionou chamar, não sem certa latitude, de alma. Como alguns adversários, Deus também era exigente.

Pouco importava: Foreman superou suas crises e retornou, estimulado pela intensidade de suas revelações, como um homem novo. É um processo descrito, como se sabe, em dois volumes da *História da Sexualidade* e que, como quase tudo aliás, também remonta aos gregos e latinos. É muito pouco provável que George Foreman conhecesse o pensamento dos estóicos, o ideal cínico de ascese ou o que viria a ser conhecido, numa fórmula hoje celebrada, como a história das problematizações éticas estabelecidas a partir das práticas de si. Mas, involuntariamente, seu percurso pessoal reproduziu o mesmo treinamento que constituía o sujeito clássico interpretado como um objeto interior passível de reeducação nos limites de um sistema fechado em que a atenção de alguém sobre si mesmo desempenha função de um verdadeiro centro de perspectiva: de Sêneca a Plotino, o sujeito contemplava pela primeira vez a excitante possibilidade de reinvenção e remodelamento circunscritos pelas relações que o próprio indivíduo estabelece consigo. A existência, assim, torna-se subproduto de uma estética, numa busca eufórica de austeridade e rigor.

> A visão de George Foreman treinando era inesquecível e aterradora, um espetáculo primal de devastação

George Foreman, que não conhecia Michel Foucault nem a cultura dos dois primeiros séculos da época imperial, é uma das melhores provas da perenidade das invenções pagãs. O motivo é simples: um clássico não é um clássico porque é teimosamente respeitado; um clássico é um clássico porque está sempre vivo – e pode surgir inclusive nos gestos pesados de um boxeador negro do Texas que resolve transformar sua vida por um ideal mais convincente. E, por isso, talvez o segredo de toda conversão não seja essa indiferenciada aceitação de Deus, mas a capacidade de reinventar-se: encontrar Deus é fugir de si em direção ao frescor de uma nova identidade. A lânguida intersubjetividade fenomenológica dos movimentos da consciência cede espaço a um sistema de práticas fundado sobre a atenção, o exercício, o antagonismo a si próprio e o acesso a horizontes mais largos da experiência amorosa. Converter-se, aqui, é descobrir a chance de perder-se de si próprio. Em muitos momentos, não há nada mais gratificante.

"A próxima vez que encontrar Deus, quero poder dizer que vivi direito minha vida", declarou Foreman. George Foreman não precisa preocupar-se: em seu próximo encontro, Deus é quem lhe deverá explicações, não ele.

O Violeiro, **tela de 1899, obra relida por Antonio Victor (na pág. oposta). Apesar da originalidade do tratamento pictórico que Almeida Jr. conferiu aos caipiras, eles parecem para sempre mergulhados numa alienação quase animal, preocupados apenas com a sobrevivência mínima e com prazeres pequenos**

A eli te de Almeida Jr.

Mostra marca o centenário da morte do artista que melhor serviu à ideologia da alta burguesia de São Paulo

Por Tadeu Chiarelli

FOTOS RÔMULO FIALDINI / KIKO COELHO

Quando morreu, em 1899, vítima de um crime passional, José Ferraz de Almeida Júnior já era celebrado como um dos maiores artistas da história da arte brasileira, e certamente era o mais famoso de sua época. Contemporâneos seus, como Pedro Alexandrino, exercitavam-se fazendo cópias de suas obras. A releitura de seus quadros por artistas das gerações seguintes reforçou sua influência na arte nacional. Para lembrar os 100 anos da morte do pintor, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que detém o maior acervo do artista, apresenta a exposição Almeida Júnior Revisitado, *que inclui a releitura de 16 artis-*

tas, com diferentes formações, de quadros do pintor paulista. "A mostra reunirá obras feitas há muito tempo e outras desenvolvidas especialmente para a ocasião", diz Emanoel Araujo, diretor do museu e curador da exposição. Lado a lado, originais, cópias e releituras estabelecem relações de aproximação e confronto. A exposição completa-se com as demais obras de Almeida Júnior do acervo da Pinacoteca do Estado (um total de 44) e quadros pertencentes a outras coleções.

O paulista de Itu José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) não tinha completado 50 anos quando foi assassinado em Piracicaba pelo marido de sua amante, Maria Laura. O artista, que estudou na Escola Superior de Belas-Artes de Paris, de 1876 a 1882, graças ao incentivo do imperador d. Pedro 2º, que lhe deu uma bolsa, tornou-se emblemático da busca de um tipo de pintura nacional, especialmente pelos quadros que retratam os caipiras do interior paulista. "Ele cria um imaginário de nação com as suas telas, defendendo a valorização dos aspectos mais típicos da cultura brasileira, aqueles que nos diferenciam do resto do mundo e nos garantem originalidade", diz Maria Cecília França Lourenço, professora de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e autora de uma tese de mestrado sobre o pintor.

Os artistas convidados por Emanoel Araujo para participar da mostra tiveram liberdade para escolher o quadro de Almeida Júnior no qual basearіam sua obra. Amolação Interrompida, de 1894, que mostra um caipira com o machado que amola em uma pedra, foi o que teve maior preferência: foi escolhido por Alex Flemming, Siron Franco, Flávio Shiró, Antônio Hélio Cabral e João Câmara. O paulistano Flemming fez uma obra que dá seqüência às suas intervenções em superfícies nada convencionais: em um machado pintado de azul, lê-se A Vida Interrompida.

Abaixo, a composição de Nelson Screnci, serialização de tipos urbanos que reproduzem a postura de *Caipira Picando Fumo*. A mostra, que marca os cem anos de morte do pintor Almeida Júnior, o mais famoso e celebrado de sua época, reúne mais de 40 de suas obras pertencentes ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e releituras feitas por 16 artistas

FOTO KIKO COELHO

"É uma metáfora que remete ao fim trágico da vida de Almeida Júnior, à necessidade de uma consciência ecológica e ao trabalho do caipira, a abrir clareiras na mata", diz Flemming. O goiano Siron Franco pintou uma tela de 2 m de altura por 1,6 m de largura que, da composição de Almeida Júnior que serviu de ponto de partida, conserva só o machado, símbolo da violência: "Tinha uma relação antiga com esse quadro, que foi muito reproduzido em livros didáticos", diz Siron. Já Antônio Hélio Cabral acrescentou novos elementos à obra. Com 3,5 m de altura por 2,8 m de largura, sua releitura contém figuras soltas no fundo: "Criei um novo significante para o machado. A personagem deixa de estar simplesmente amolando o instrumento", diz ele. Para o paraibano João Câmara, Amolação Interrompida marca a maturidade de Almeida Júnior. Na exposição, sua tela é acompanhada de uma peça de madeira, colocada no chão, na frente do quadro. Um corte sugere o contato da escultura com um machado.

Fuga para o Egito, outra famosa tela de Almeida Júnior, tem interpretação do paulista Takashi Fukushima, que chama de Flight a sua releitura, numa referência ao anjo que aparece no estudo do original e foi retirado no quadro definitivo, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. "A importância de Almeida Júnior está no fato de ele trazer para a pintura a imagem do povo brasileiro", diz Fukushima. Para Carlos Scliar, que participa da mostra com Homenagem a Almeida Júnior, feito a partir de O Descanso do Modelo, o pintor é um dos mais importantes de São Paulo. Sua releitura consiste em quatro variações que conservam a situação retratada na obra original: "Mas os elementos tradicionais do período ganham uma roupagem moderna", diz ele. Morador de Piracicaba, Palmiro Romani deparou recentemente com a reprodução fiel do cenário de Caipira Picando Fumo, de 1893: "Não foi nada preparado. Encontrei um senhor na rua, na mesma posição da personagem do quadro, tirei uma foto e apliquei-a à tela. É prova de que Almeida Júnior fez uma pintura clássica, imortal", diz Romani. O título é Ele Existe. Já a releitura de Nelson Screnci para o mesmo quadro, intitulada Os Excluídos, reproduz a imagem do caipira várias vezes, aproximando-se de uma composição pop: "Só que cada contorno da figura é preenchido por um tipo urbano diferente".

No segundo semestre, a Pinacoteca do Estado pretende organizar outra exposição em torno de José Ferraz de Almeida Júnior, numa homenagem aos 150 anos de nascimento do artista. A mostra, com curadoria de Maria Cecília França Lourenço, deve reunir também obras pertencentes a outros museus do país. "Em um momento em que se tenta suavizar as diferenças, em que se fala de globalização, os caipiras de Almeida Júnior ficam como um convite para a reflexão, para a crença na força das diferenças brasileiras", diz Maria Cecília. – **Gisele Kato**

A seguir, **Tadeu Chiarelli** analisa o significado da obra de Almeida Júnior.

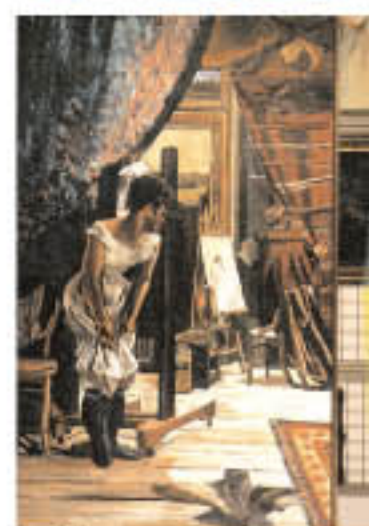
A significação de Almeida Júnior para a arte brasileira

Acima, *Caipira Picando Fumo*, de 1893, da série que marca a última fase da produção de Almeida Jr. Refletir sobre sua contribuição para a arte brasileira é pensar o artista e sua obra dentro de um contexto determinado: o ambiente configurado pela elite paulistana do final do século 19, que forjava aquilo que, mais tarde, seria conhecido como "paulistismo"

FOTO RÔMULO FIALDINI

está para ser reavaliada, e a oportuna mostra na Pinacoteca do Estado de São Paulo em memória dos cem anos de falecimento do artista poderia servir como elemento propulsor para essa revisão. Na verdade, o que talvez mereça uma séria e detida reavaliação sejam as interpretações que uma série de intelectuais significativos conferiram, não só a sua obra, mas, igualmente, ao próprio artista.

Paulista de Itu, Almeida Jr., após estudar na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, retorna a São Paulo, viajando, mais tarde, para Paris, sob os auspícios de d. Pedro 2º. Na França, entra em contato com as vertentes realistas da pintura européia. Diferentemente do que uma parte de seus estudiosos diria mais tarde, Almeida Jr., em Paris, não se aproxima propriamente do realismo do pin-

Acima, *O Importuno*, de 1898, e à direita, a releitura feita por Antônio Carelli (no alto) e a de José Cláudio. Por causa de sua formação, Almeida Jr. pintava o que seu público desejava. Seu compromisso era com quem poderia comprar e colecionar suas obras: o governo do Estado e a alta burguesia paulistana

tor francês Gustave Courbet – "pai" do realismo comprometido estética e ideologicamente com as camadas populares. O pintor brasileiro preferiu alinhar seu talento a um realismo mais palatável ao gosto burguês.

De volta ao Rio, torna-se logo uma das "esperanças" da arte brasileira, no Salão da Academia de 1882, ao lado de mais dois jovens recém-chegados de estágios no exterior e, como ele, ligados ao realismo burguês: Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo. As obras de Almeida Jr. que fazem sucesso no Rio denunciam um artista altamente capacitado, dentro dos limites técnicos da oficialidade artística nacional e internacional, e interessado – de maneira eclética – em agradar a um público ainda indistinto mas poderoso, capaz de se interessar por temas os mais variados: aquele "brasílico" – *O Derrubador Brasileiro* –, religioso – *Fuga do Egito* – ou comedidamente erótico – *O Importuno* e *Descanso do Modelo*.

Opondo-se a permanecer na antiga capital federal, Almeida Jr. desloca-se para a cidade de São Paulo, onde ficará até o fim de sua carreira e onde produziu uma série de pinturas, integrantes do que se convencionou chamar sua fase "caipira". E seriam justamente as produções desse último momento do artista que o transformariam, com o tempo – e para uma determinada parcela da crítica –, no principal pintor brasileiro do século 19 e/ou um dos maiores pintores surgidos no país.

A princípio, essa fase "caipira" de Almeida Jr. iria ao encontro de uma necessidade sentida em determinados setores da sociedade brasileira em nacionalizar a produção artística local, por meio do Realismo e do Naturalismo – necessidade essa que, surgida no final do século 19, ganharia muita força na primeira metade do século 20. Almeida Jr. pintou em sua fase "caipira" cenas do lúmpen-proletariado rural do interior do Estado, o que, em tese – e finalmente! –, o aproximaria das pinturas de Courbet. No entanto, algumas diferenças são notáveis entre os dois artistas.

Em primeiro lugar, Courbet centrou a configuração de suas pinturas mais radicais numa visualidade de caráter popular que desarticulava as concepções acadêmicas "clássicas", pautadas, sobretudo, na ilusão de tridimensionali-

FOTOS RÔMULO FIALDINI / DIVULGAÇÃO / KIKO COELHO

FOTOS KIKO COELHO / RÔMULO FIALDINI

dade. Por outro lado, também nos temas que articulou nessas suas obras, recusou da tradição da pintura européia o caráter idealizado com que a nobreza e a burguesia gostavam de admirar as classes subalternas. Engendrando uma visualidade crua – que enfatizava o caráter bidimensional da tela (influência da gravura popular) –, Courbet mostrava ao burguês de Paris uma visão pouco atraente de uma outra parcela da sociedade francesa, aquela que, pelo menos em tese, o ameaçava.

Sensível à luz desbragada do interior de São Paulo – que tudo incendeia – e às novas possibilidades que o aparato fotográfico podia proporcionar à pintura (Almeida Jr. usou a fotografia como base para suas pinturas), em algumas obras dessa sua última fase, nota-se, igualmente, um certo entrosamento com o caráter bidimensional do quadro – o que traz, talvez, o maior índice de modernidade à obra do artista. No entanto, suas pinturas tematizam uma visão muito pouco "realista" dos grandes latifúndios brasileiros. Está certo: lá estão o homem e a mulher – trabalhadores rurais. Quase sempre em situações de lazer e/ou contemplação... seus "caipiras" parecem viver apartados do mundo, estranhos a qualquer consciência de sua situação de miserabilidade em que viviam e/ou das transformações que ocorriam no país, na época.

Reunidas as obras "caipiras" de Almeida Jr., elas documentam uma espécie de etnia ou de "raça" – aquela, fruto do acasalamento do branco com a índia. Uma "raça pura", não contaminada pelo sangue negro dos escravos recém-libertos nem pelo sangue dos imigrantes, que chegavam para substituir esses últimos. Eternamente mantidos à margem da produção (primeiramente substituídos pelos negros e depois pelos imigrantes), esses "caipiras", na visão idealizada de Almeida Jr. – apesar da originalidade do tratamento pictórico que o artista conferiu a eles e ao lugar onde viviam –, parecem para sempre mergulhados numa alienação quase animal, preocupados apenas com a sobrevivência mínima e com prazeres pequenos.

Não se trata aqui, obviamente, de formular uma cobrança póstuma a Almeida Jr. por não ter tido consciência crítica do momento sociopolítico que o país atravessava no final do século 19 e de não ter retratado efetivamente os dramas vividos pelos trabalhadores do campo (fossem caboclos, negros ou imigrantes). Ele, devido a sua formação, pintava o que seu público desejava. Seu compromisso era com quem poderia comprar e colecionar suas obras – o governo do Estado e a alta burguesia paulistana – e não propriamente com os indivíduos que serviam de modelos para as pinturas de sua última fase.

Como é do conhecimento de todos, essas suas pinturas "caipiras" não permaneceram esquecidas no atelier do artista, sendo "descobertas" apenas após sua morte. Pelo contrário, elas eram compradas por membros da elite paulista e, pelo menos uma delas – *Caipira Picando Fumo* –, foi reproduzida em dimensão maior pelo próprio artista, para que o governo do Estado a adquirisse.

A obra de Newton Mesquita (à direita) é uma releitura da tela *A Pintura (Alegoria)*, de 1892 (abaixo): influência do artista do século 19 na arte contemporânea

Se juntarmos a tais dados o fato de Almeida Jr. ter produzido uma obra original de grandes dimensões – *A Partida da Monção* –, também para o governo do Estado, retratando a saga dos bandeirantes, com tema sugerido pelo então diretor do Instituto Histórico e Geográfico Paulista, Cesário Motta Jr., então perceberemos que o artista servia, de fato, a uma clientela bem específica. Clientela que, na época, por um lado, vinha já tentando forjar os conceitos das expedições das bandeiras e dos bandeirantes, como símbolos e justificativas do poderio de São Paulo, diante dos outros Estados da então jovem República.

Por outro lado, a ênfase na pintura de gênero que retratava o homem do campo, descendente do proprietário branco e da escrava indígena (em vez do negro e do imigrante) poderia estar visando, justamente, à fixação dos elementos

Telas Inspiradoras

As obras de Almeida Júnior escolhidas para releitura pelos artistas selecionados para a mostra

Artista	Obra
Alex Flemming	*Amolação Interrompida*, **1894**
Antônio Carelli	*O Importuno*, **1898**
Antônio Hélio Cabral	*Amolação Interrompida*, **1894**
Antonio Victor	*O Violeiro*, **1899**
Carlos Scliar	*O Descanso do Modelo*, **s/d**
Flávio Shiró	*Amolação Interrompida*, **1894**
Glauco Rodrigues	*O Derrubador Brasileiro*, **1879**
João Câmara	*Amolação Interrompida*, **1894**
José Cláudio	*O Importuno*, **1898**
Leon Ferrari	*Leitura*, **1892**
Nelson Screnci	*Caipira Picando Fumo*, **1893**
Newton Mesquita	*A Pintura (Alegoria)*, **1892**
Palmiro Romani	*Caipira Picando Fumo*, **1893**
Pedro Alexandrino	*Menino*, **1882**
Siron Franco	*Amolação Interrompida*, **1894**
Takashi Fukushima	*Fuga para o Egito*, **s/d**

ARTES PLÁSTICAS

puros da "raça paulista", incontaminada, como foi dito, pelos outros trabalhadores que aqui estavam ou que aqui chegavam. Tais "caipiras" — assim como aqueles que colecionavam as pinturas de Almeida Jr. (e que também eram retratados pelo artista) — eram os últimos remanescentes dos bandeirantes "heróicos", que se viam agora cercados de "inimigos" externos (os brasileiros de outras regiões que questionavam a hegemonia de São Paulo) e internos (os negros e os imigrantes).

Refletir sobre a contribuição de Almeida Jr. e sua fase "caipira" para a arte brasileira é, antes de mais nada, pensar o artista e sua obra dentro de um contexto determinado: o ambiente configurado pela elite paulistana do final do século 19, que forjava aquilo que, mais tarde, seria conhecido como "paulistismo". Não para, absolutamente, retirar algumas das qualidades inegáveis dessa última fase do artista. Mas, sobretudo, para dar-lhes um tom apropriado.

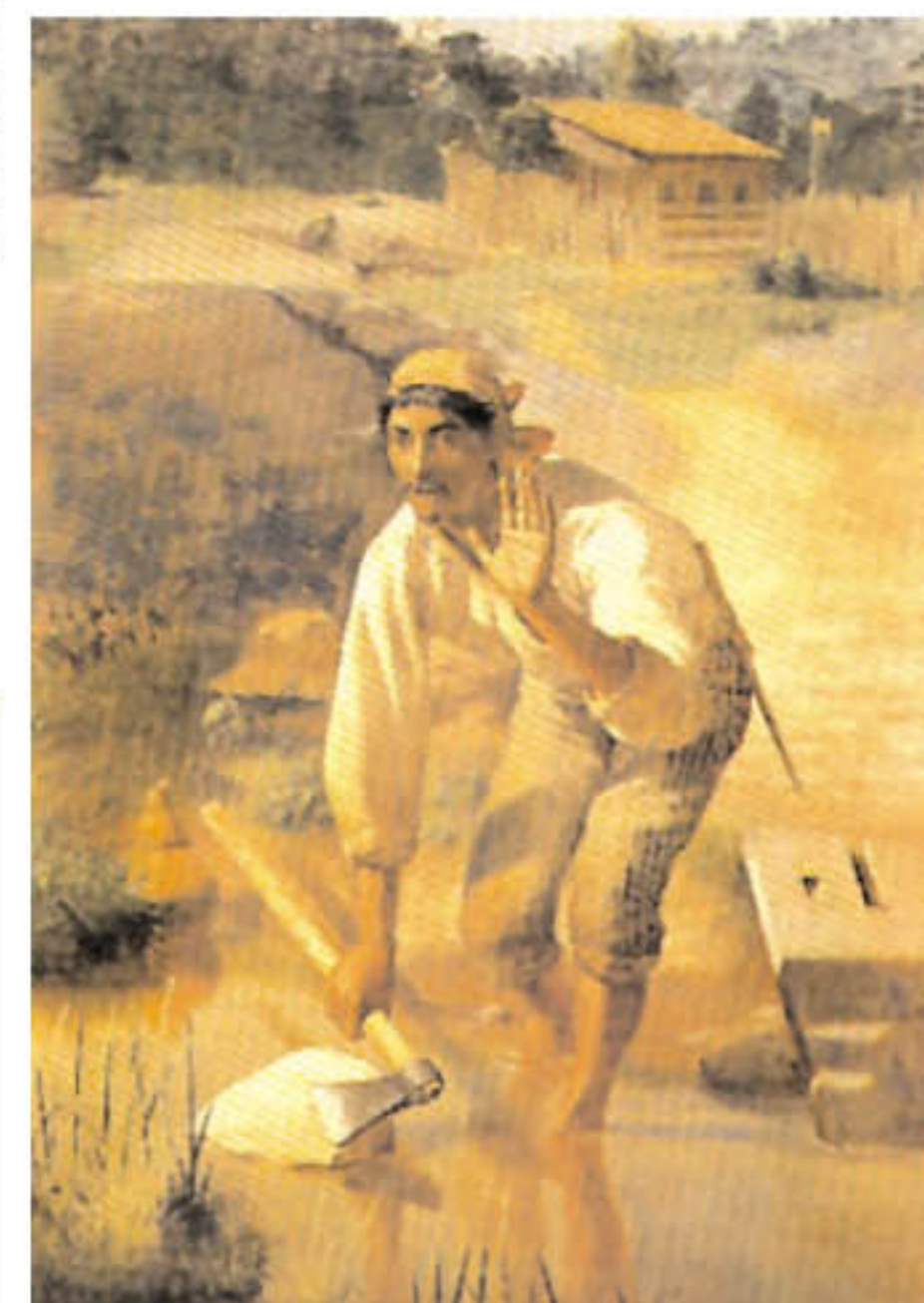
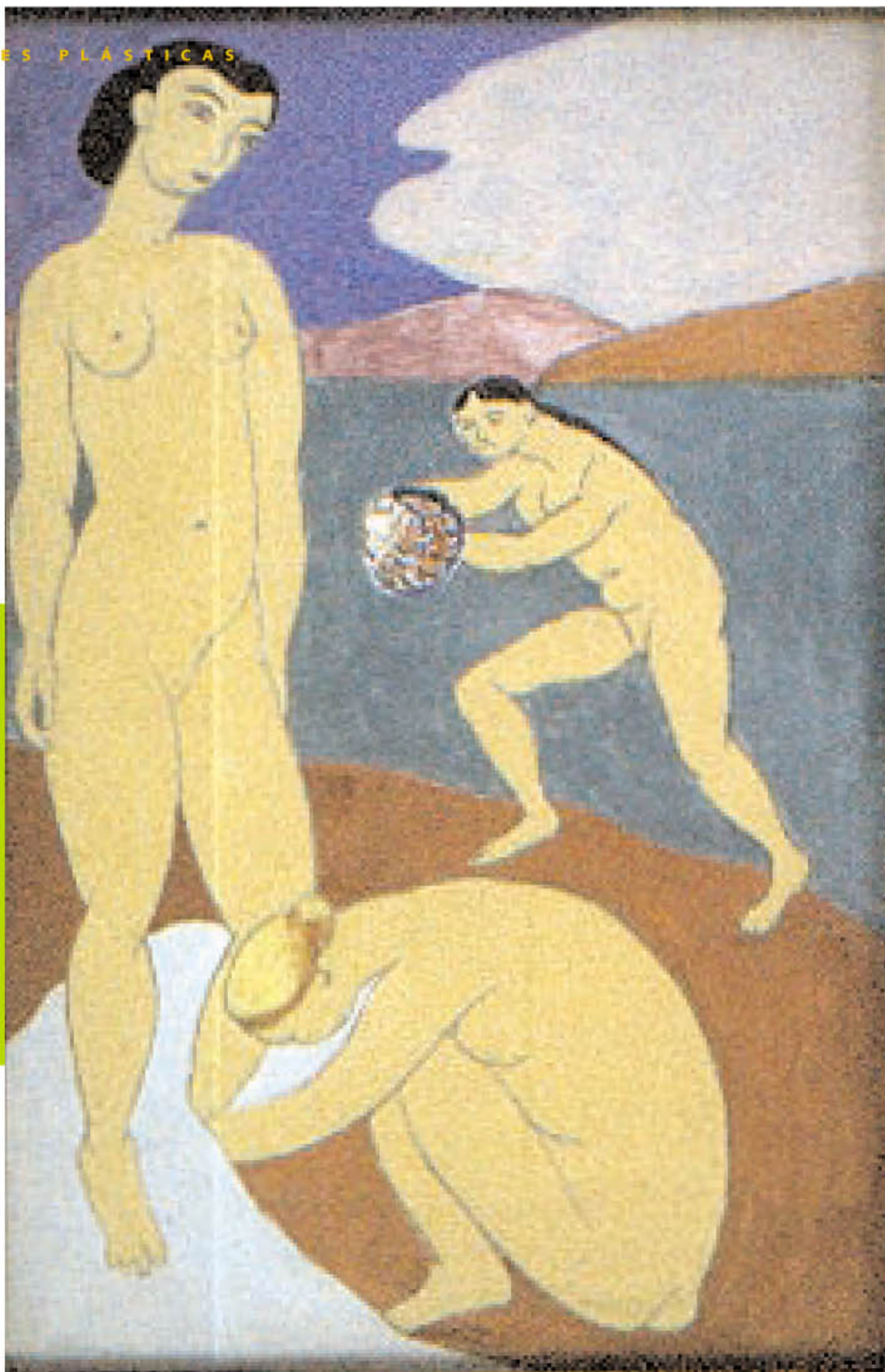
Caso essa modulação não seja feita, cairemos todos no mesmo equívoco de intelectuais como Monteiro Lobato e Mário de Andrade, que viram no paulista Almeida Jr. o grande artista brasileiro. Sintomaticamente os dois eram paulistas e, cada um ao seu modo, via o país desse Estado...

Abaixo, *Leitura*, de 1892. O pintor paulista alinhou seu talento a um realismo palatável ao gosto dos burgueses, que eram tanto clientes quanto retratados

***Amolação Interrompida*, de 1894 (embaixo, à direita), é o quadro de Almeida Júnior com o maior número de releituras na exposição. Ao todo, cinco artistas criaram obras baseadas na figura do caipira amolando o machado em uma pedra: Alex Flemming, Siron Franco (à direita, no alto), Flávio Shiró, Antônio Hélio Cabral (abaixo) e João Câmara. O goiano Siron Franco misturou barro na feitura de sua tela com o objetivo de se aproximar ainda mais do cotidiano do homem do interior paulista, que vive da terra. "Deixei só o machado na tela porque é um instrumento que pode remeter também à violência", diz ele**

Onde e Quando

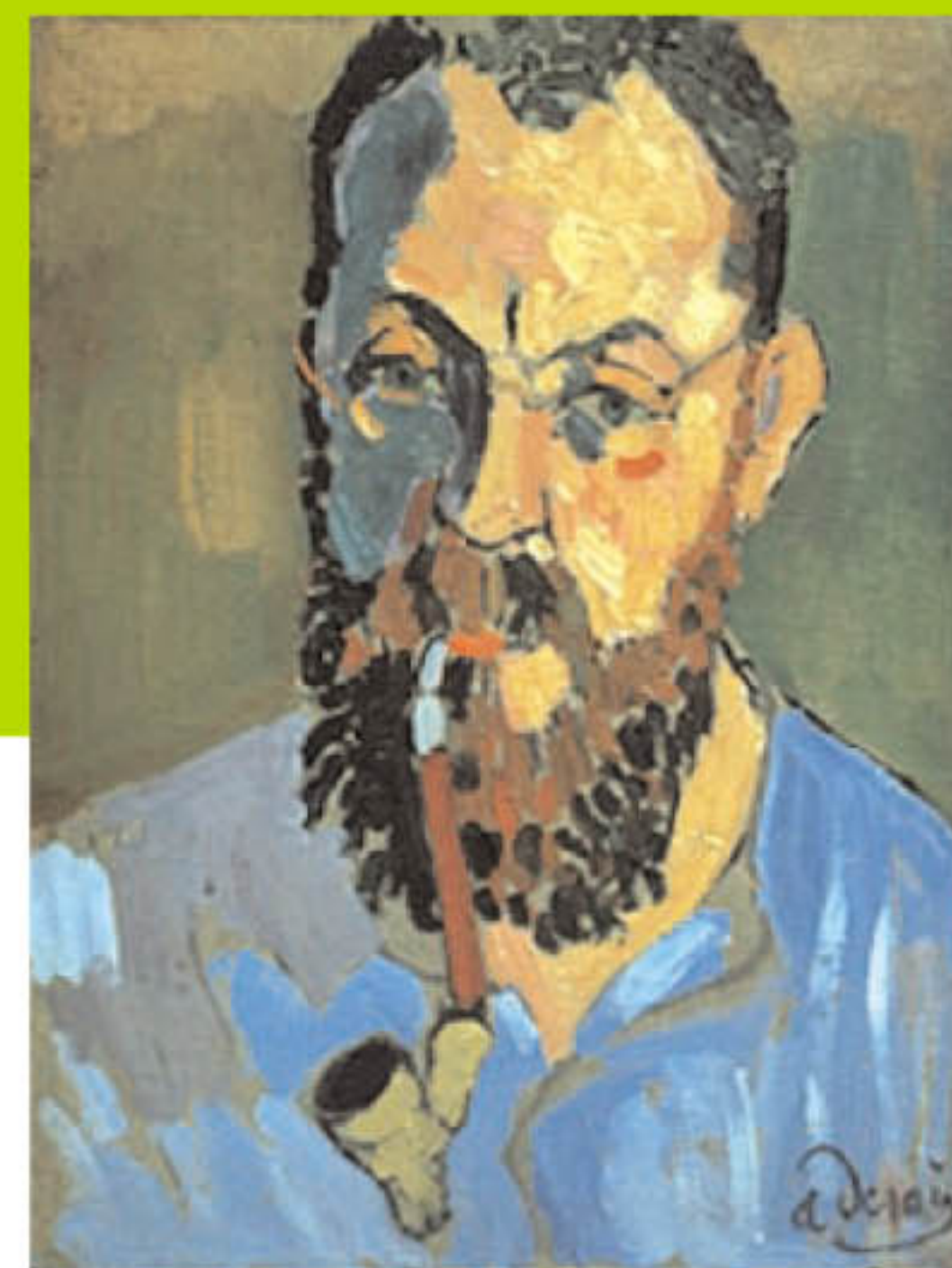
Almeida Júnior Revisitado. **Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). De 3ª a domingo, das 10h às 18h. R$ 5ª e R$ 2; 5ª, entrada franca. Até 27 de fevereiro. Patrocínio: Banco Safra**

FOTO RÔMULO FIALDINI / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / KIKO COELHO / DIVULGAÇÃO

A grande obra dos *fauves*

Mostra em Paris postula o Fauvismo como a verdadeira origem da arte do século 20

Por Hugo Estenssoro, de Londres

FOTOS DIVULGAÇÃO

À esquerda, *Le Luxe II* (1907-1908), de Henri Matisse, o artista "chefe de escola" que foi retratado por André Derain (à direita): caminho aberto para a arte moderna

Uma exposição no Museu de Arte Moderna de Paris, *O Fauvismo ou a "Prova de Fogo". Erupção da Modernidade na Europa*, possibilita a revisão de um capítulo da história: reivindica o Fauvismo como um dos pontos de partida da arte do século 20 na Europa e questiona o pioneirismo do Cubismo. Várias circunstâncias históricas explicam a versão até então predominante. Em Paris, antes da Primeira Guerra Mundial, alguns pintores de vanguarda adotaram um curioso costume: recebiam seus visitantes, especialmente outros artistas, com seus quadros virados para a parede. Evitavam assim que os prezados colegas ou os *connaisseurs* lhes roubassem as suas mais recentes invenções ou achados. Personalidades da estatura de Henri Matisse e Pablo Picasso preferiam conhecer-se e freqüentar-se em território neutro; por exemplo, o apartamento de Gertrude Stein e seu irmão, colecionadores pioneiros da obra de ambos os artistas.

Abaixo, *Retrato de Kahnweiler*, obra de 1907 de Van Dongen. Os fauves não tinham a proposta programática de mudar a arte ocidental, mas foram os primeiros a capturar nas suas telas algo que Matisse definiu como "a coragem de reencontrar a pureza dos meios", isto é, a pintura pura como fim em si

Quando lá foram apresentados, em março de 1906, Matisse acabava de triunfar no *Salon des Indépendants* e na sua segunda mostra individual na Galeria Druet, enquanto Picasso ainda procurava a maneira de superar – em termos estéticos e publicitários – a sensacional estréia do Fauvismo em 1905. Leo Stein contaria, anos depois, os tensos encontros entre os dois pintores, o francês perfeitamente à vontade e o espanhol silencioso e isolado. Matisse já era considerado um "chefe de escola". Mas Picasso havia chegado a um impasse com o que seria chamado seu "período azul". Seu quadro *Les Saltimbanques*, no qual trabalhou longos meses, terminou não sendo exposto no Salão de Outono de 1905 porque o autor sabia que não podia concorrer com as escandalosas novidades de Matisse e seus amigos. Com o tempo, aliás, Picasso terminaria por atribuir-se a prioridade no uso das cores puras e arbitrárias num retrato, o que não era verdade.

Mas as rivalidades, nesse momento crucial da arte moderna, justificavam todos os meios. Os artistas, os críticos e até o público sentiam de maneira palpável que a mão caprichosa da história estava prestes a tocar os eleitos da glória. A principal revista cultural da época, o *Mercure de France*, nos seus números de agosto e setembro de 1905, publicou uma enquete feita pelo poeta simbolista Charles Morice que refletia bem o clima do momento. Na sua introdução, Morice anunciava que, segundo as respostas dos consultados, "algo estava a terminar" ao mesmo tempo que "algo estava por começar". O que terminava era, evidentemente, a revolução impressionista. Mas o futuro ainda estava à procura de quem o definisse. Nesse clima, entende-se a preocupação de Picasso ante o Fauvismo. Aliás, como assinala John Richardson na sua gigantesca biografia de Picasso, foram circunstâncias fortuitas as que determinaram que *Les Demoiselles d'Avignon*, quadro pintado pelo espanhol em 1907, se tornasse o símbolo inaugural da arte moderna. Igualmente provável, e mais justo, teria sido que o símbolo fosse *Le Bonheur de Vivre* (1905-6) de Matisse. Mas, enquanto este último passou o século numa coleção privada que não permitia sequer reproduções coloridas, *Demoiselles* foi comprado em 1939 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, que soube promovê-lo. Com o tempo, a crítica mais sofisticada passou a ver no quadro de Matisse o ponto de ruptura que fez possível a passagem para a abstração, e o Fauvismo como a primeira expressão da pintura pura. É esse momento crucial – essa "prova de fogo" da arte ocidental, na frase de Derain – que a grande mostra com esse título do Museu de Arte Moderna de Paris ilustra e certifica. A sua tácita ambição é nada menos que a de reescrever esse capítulo da história da arte.

À esquerda, de cima para baixo: *Philomène*, de Sonia Delaunay-Terk, obra de 1907; *Murnau-Paisagem com Arco-Íris*, 1909, de Wassily Kandinsky; *O Aperitivo*, de Raoul Dufy, 1908. Durante alguns anos áureos, quase todos os grandes artistas europeus foram de alguma maneira fauvistas. O Fauvismo era muito mais do que um grupo parisiense: era uma nova dimensão estética aberta para todos. Esta dimensão pan-européia, ocidental, do movimento, é um dos grandes temas da mostra do Museu de Arte Moderna de Paris. A exposição também contribui para ilustrar uma releitura de um capítulo da história da arte: a despeito da versão que preveleceu por tanto tempo, os fatos podem sustentar a tese de que, sem o pretendido pioneirismo, o Cubismo apenas consolidou o avanço decisivo do Fauvismo. O Cubismo, num determinado momento, tinha uma presença tão avassaladora que parecia maior e mais importante, mas sem o Fauvismo ele não teria sido possível

A versão estabelecida consagra o Cubismo como o movimento pioneiro. Os fatos, porém, podem ser interpretados da seguinte forma: o Cubismo apenas consolidou o avanço decisivo do Fauvismo e gozou de uma gloriosa máquina publicitária (no bom sentido da palavra): o poeta Guillaume Apollinaire – que é para o Modernismo o que Baudelaire foi para o Romantismo – publica em 1913 *Les Peintres Cubistes*. É verdade que Apollinaire também escreveu sobre Matisse e seus colegas, mas apenas de maneira circunstancial. O problema é que o doce Guillaume, apesar de seu faro crítico, partilhou de uma curiosa reação retardada com o grande público, provo-

cada por um efeito de perspectiva histórica. Preparado pelo rompimento dos fauvistas com os princípios tradicionais, soube apreciar a audácia dos cubistas pelo simples fato de que o Cubismo, num determinado momento, tinha uma presença tão avassaladora que parecia maior e mais importante do que o Fauvismo. Mas, sem este, não teria sido possível: Braque, que partilha com Picasso a invenção do Cubismo, começou como fauvista. Agora, com o recuo que oferece a passagem do tempo, podemos ver o fenômeno cubista nas suas devidas proporções.

Abaixo à esquerda, *Banhista*, de Kasimir Malevitch, 1911. À direita, *A Oliveira Perto da Cerca*, de Georges Braque, 1906. O artista, que partilha com Picasso a invenção do Cubismo, começou como fauvista. Nas intenções e nas obras, é o Fauvismo que abre o caminho ao admirável mundo novo do Modernismo

Essas, em realidade, são bem menores em termos estéticos do que as que o Fauvismo tem acumulado com o tempo. De fato, é possível afirmar que o Cubismo representou uma marcha à ré (para melhor saltar até a abstração, em 1910). O Cubismo pode ser visto como um prolongamento das conquistas de Cézanne, o que se explica pela apoteose da obra cézanniana nas grandes exposições de 1906 e 1907, cuja influência foi explicitamente reconhecida pelos cubistas. Porém, a visão do mundo através da geometria sólida não representa uma ruptura com o cânone tradicional, do qual Cézanne é a culminação definitiva. Nas intenções e nas obras, é o Fauvismo que abre o caminho ao admirável mundo novo do Modernismo.

Para entendê-lo é preciso estudar a genealogia estética das diversas tendências que procuravam o caminho da pintura pura na primeira década do século 20. Quando Cézanne, a partir da década de 80 do século 19, entra no seu período de maturidade, também fecha o ciclo do Impressionismo, cuja última exposição como grupo é de 1886. Ao mesmo tempo, porém, vários pintores procuram uma nova linguagem pictórica já além do Impressionismo: artistas isolados como Van Gogh ou Gauguin. Enquanto Cézanne ainda se debatia com a representação do mundo, esses jovens se debatiam com a busca de uma expressão de sua visão interna, na forma de uma pintura que fosse um fim em si mesma. Dois aforismos famosos explicitam a diferença. Numa carta a Joechim Gasquet, Cézanne diz que "a arte é uma harmonia paralela à da natureza". Já Van Gogh, numa carta a seu irmão Theo, diz: "Em lugar de registrar o que eu vejo, eu uso a cor arbitrariamente para expressar com força os meus sentimentos". Daí aqueles céus estrelados que giram com uma energia alucinatória, jamais vistos senão com os olhos do espírito. Isto é, como afirma em outra carta, Van Gogh queria substituir o "estudo da natureza" com o que chamava o "trabalho de cabeça".

O conceito não é novo. Na realidade, perpassa a história da arte desde o Romantismo, quando Delacroix declara a Baudelaire que a natureza é um "dicionário" e uma pintura é "uma lembrança que fala à memória", frase que Apollinaire cita em 1910. Picasso diria, bem mais tarde, depois da aventura cubista: "Eu pinto as formas como penso, não como as vejo". Mas a frase é apenas um eco dos conceitos que sustentam as experiências do Fauvismo já em 1905. No verão desse ano, Matisse e Derain vão para a cidadezinha de Colliure, no sul da França, e o primeiro decide ceder à sua "necessidade de expressão, esquecendo toda preocupação com a representação das coisas". Prefere, nesses quadros que abrem a exposição do Museu de Arte Moderna de Paris, uma "condensação das sensações", fazendo "gritar" as cores. Pouco depois, em Londres, Derain acertaria suas contas com o Impressionismo, pintando as mesmas paisagens urbanas de Monet com uma linguagem totalmente nova.

Tão radicalmente nova que nem sequer a crítica mais avançada consegue entender. De fato, as *fauves*, isto é, as "bestas selvagens", as "feras" que o crítico Louis Vauxcelles fez famosas na sua crônica do *Gil Blas* de 17 de outubro de 1905 eram o público, que reagiu com ferocidade inédita desde a primeira mostra impressionista, em 1874. O célebre artigo de Vauxcelles — embora o termo *fauve* só passasse a ser usado correntemente em 1907 — não consegue explicar a importância da mostra, apesar de sua atitude benevolente. Faltava-lhe a perspectiva histórica: os artistas que o historiador da arte John Rewald batizaria de "pós-impressionistas" na década de 50 — Van Gogh, Gauguin, entre outros — ainda não tinham sido estudados como os elementos de uma pré-história da arte moderna. Sem eles, havia uma "solução de continuidade" entre o Impressionismo e os experimentos de Matisse e seus colegas, que assim se tornavam quase ininteligíveis. O Cubismo, pelo contrário, mostrava uma clara linhagem cézanniana, facilmente identificada pela crítica.

Tem mais. Diferentemente dos cubistas, que desde o primeiro momento formaram uma "escola", com Apollinaire como seu apóstolo teórico, os fauvistas (como seus predecessores, os pós-impressionistas) nem sequer formavam um grupo coerente. O próprio Vauxcelles diria em 1939 que "o Fauvismo não existe", no sentido de que não era uma escola pictórica segundo o figurino, com manifesto e um corpo de doutrina. E, apesar de Matisse ser considerado um

Acima, *Retrato de um Jovem com Camisa Estampada*, de Ilia Machkov, 1909. À frente dos fauves, Matisse, fez em 1905 experimentos pretendendo uma "condensação das sensações", fazendo "gritar" as cores. O público reagiu com ferocidade

No alto, *O Assassino*, de Edvard Munch, 1910. Acima, *Duna I*, de Piet Mondrian, 1909. O Fauvismo surgiu num momento crucial, um momento que foi uma "prova de fogo" da arte ocidental, segundo Derain. Tendo terminado a revolução impressionista, "algo estava por começar"

chef d'école, tinha razão. O que confirma a importância histórica dos fauvistas. Eles não se propuseram, consciente e programaticamente, a mudar para sempre a arte ocidental. Isso seria como dizer que Colombo se propusera a "viajar para descobrir a América". Os fauvistas, simplesmente, foram os primeiros a capturar nas suas telas algo que estava a pairar no espírito do tempo, e que Matisse definiu como "a coragem de reencontrar a pureza dos meios", isto é, a pintura pura como fim em si.

Prova disso é que, durante alguns anos áureos, quase todos os grandes artistas europeus foram de alguma maneira fauvistas. Esta dimensão pan-européia, ocidental, do Fauvismo, é um dos grandes temas da mostra do Museu de Arte Moderna de Paris. A lista dos fauvistas ocasionais – no sentido de que detectaram uma ocasião única e a apropriaram para seus fins artísticos pessoais – é enorme e gloriosa. Entre os "companheiros de viagem" do Fauvismo encontramos Munch e Kandinsky, Braque e Dufy, Mondrian e Roualt, Malevitch e Gontcharova. Nenhum deles seria formalmente cubista, porque o Cubismo foi uma escola perfeitamente definida, isto é, excludente. Se foram fauvistas é porque o movimento era muito mais do que um grupo parisiense: era uma nova dimensão estética aberta para todos. Munique, Praga e Moscou também foram centros importantes, embora em contato direto com Paris.

O que explica, então, o mal-entendido histórico que postula o Cubismo como o *big-bang* do moderno? Já examinamos os fatores históricos. Mas há um outro elemento mais importante. As grandes figuras do Fauvismo, a começar por Matisse, não fizeram a transição para a etapa lógica seguinte, a arte abstrata. A razão é simples: essa era a tarefa da geração seguinte. Os fauvistas eram quase todos homens do século 19, e a façanha de abrir as portas à arte moderna foi uma culminação. Para os outros, os homens do século 20, é que foi um ponto de partida.

Onde e Quando

O Fauvismo ou a "Prova de Fogo". Erupção da Modernidade na Europa.
No Museu de Arte Moderna de Paris (Avenue du Président Wilson), até 27 de fevereiro. De terça a sexta, das 10h às 18 h; sábados e domingos, das 10h às 18h45

A mídia de um visionário

Museu Guggenheim de Nova York mostra retrospectiva do pioneiro artista multimídia Nam June Paik

"Nas mãos de um artista, a televisão pode ser uma mídia global. E Nam June Paik é um artista visionário, que utiliza a mídia como forma de arte", diz John Hanhardt, curador responsável pela mostra que ocupa o Museu Solomon Guggenheim de Nova York. *The Worlds of Nam June Paik* é uma grande retrospectiva nos Estados Unidos do artista de origem coreana, e ocupa o museu de 11 de fevereiro a 26 de abril. As obras multimídias englobam esculturas, instalações, vídeos e projetos para TV. Ao entrar no museu, o público logo verá as duas obras que Paik criou especialmente para a exposição. A peça central, intitulada *Sweet and Sublime*, reúne duas projeções de laser que iluminarão o teto. E a instalação *Jacob's Ladder* tem raios de laser que acompanham os sete andares do museu, seguindo as formas de sua rotunda. No primeiro andar, o chão estará revestido com mais de cem televisores direcionados para cima, mostrando diversas imagens criadas pelo artista.

Acima, detalhe de *Modulation in Sync*, **1999, na rotunda do museu. À esquerda, detalhe de** *Global Groove*. **Abaixo,** *Family of Robot*, **1986**

Aos 67 anos e com formação em música clássica, Paik é naturalizado americano. Suas obras integraram a recente exposição *American Century*, no Whitney Museum, que reuniu os mais importantes artistas do país no século 20. "Faço a tecnologia parecer ridícula", diz ele. Paik foi um pioneiro, abordando com ironia e bom humor a mídia eletrônica em plena era visual. Em 1963, ele foi o responsável pela inédita *Exposição da Música*, a primeira mostra a utilizar televisão na história da arte. Muitas de suas obras combinam aparelhos de tevê que, em posições diferentes, sugerem determinadas formas. Em seguida, ele cria as cenas que passam nas telas dos aparelhos. Por exemplo, em *TV Cello* (1971), exposta no Guggenheim, Paik combinou três televisões para montar um violoncelo, e nas telas passam-se cenas e sons do instrumento original. Ele ainda criou o *TV Bra for Living Sculpture*, um sutiã formado por dois monitores, conceito que o curador define como "a humanização da tecnologia". Essa idéia vale também para outra obra em que várias telas formam um corpo humano. Para o artista, o final da década de 60 foram os anos das obras de vídeo tridimensionais, alterando objetos, instalações com câmeras ao vivo ou microfones e monitores. A idéia de envolver o público nas exposições também foi um de seus grandes experimentos. Na obra *America*, um grande mapa dos Estados Unidos continha uma tela em cada Estado, onde se passavam cenas de cada um deles. – TANIA MENAI, de Nova York

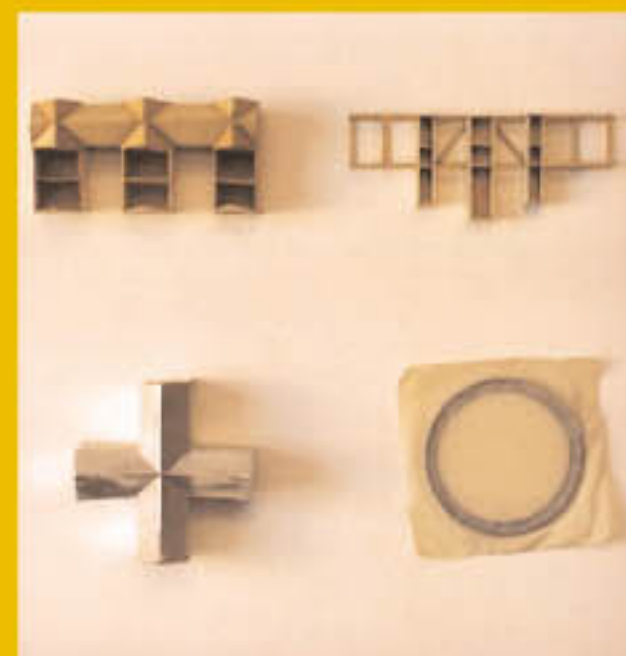
FOTOS DIVULGAÇÃO

A ENGENHARIA DA ARTE

Artur Lescher constrói estruturas e explora oposições

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

Artur Lescher, 37 anos, estudou Arte e Filosofia. A carreira artística começou no início dos anos 80 como pintor, influência da época que valorizava a pintura, as grandes telas e a representação figurativa: "Senti que tinha de aprender e dominar o repertório do desenho e da pintura. Fiz várias telas, mas, na verdade, a figura sempre me incomodou", diz. Foi em 1985 que Lescher mudou e passou a lidar com arte como pensamento, como espaço, como material, como relação do objeto com o museu ou a galeria – a arte-mecanismo, despojada de toda e qualquer preocupação com a representação de qualquer coisa. Na Bienal de 1987, apresentou duas formas enormes e iguais que se pareciam com zepelins, uma colocada no lado interno, outra no lado externo do prédio. Uma das formas, a interna, era feita de alumínio, suspensa no ar por fios. A outra, externa, era feita de lona vinílica, cheia de gás hélio, e flutuava. Lescher passou a se definir então como um artista de projetos: "Me senti muito mais confortável pensando nas relações e funções estruturais das coisas do que pintando".

Lescher começou a fazer mostras individuais em galerias como a extinta Subdistrito, na galeria Milan e, atualmente, na galeria Nara Roesler. Em 1990-91 fez uma enorme instalação no Museu de Arte Moderna de São Paulo, mostrando uma estrutura de madeira com uma chapa de ferro que ocupava todo o espaço de uma das salas do museu, obrigando o observador a vê-la do lado de fora da fachada de vidro do prédio. Eram estruturas de ripas de madeira fina, aerodinâmicas, ladeadas por uma chapa de alumínio. "Na justaposição das formas, estou mostrando imagens que têm uma memória, mas que não chegam a se realizar como tal. A estrutura parece uma asa de avião, mas não funciona como avião", diz o artista. O mesmo princípio se aplica a esculturas que têm o formato parecido ao de uma casa. Só que as obras são maciças, fechadas, sem janelas ou portas, de uma aparência quase hostil: "São antiaconchego, anti-habitáveis. Portanto, são a antítese da idéia do lar, da casa".

Pouco a pouco, as "engenharias artísticas" de Lescher passaram a explorar oposições como movimento–inércia, feminino–masculino, morte– vida. Todas as obras são detalhadamente pensadas e estruturadas. Lescher escolhe os materiais pela textura, cor, peso. Experimenta tudo em projetos e maquetes, que organiza sobre uma mesa em seu atelier, uma casa antiga no Jardim Paulistano, em São Paulo. Ali, ele fica uma média de dez horas por dia, criando suas obras e seus projetos gráficos (ele também é designer de revistas, livros e catálogos).

Prontas as idéias e as maquetes, cada uma das obras é produzida fora dali, em um local específico. "Gosto muito do sistema industrial", diz ele. O zepelim de vinil que ficava na parte externa no pavilhão da Bienal, por exemplo, foi a maior encomenda jamais feita a uma fábrica de balões.

Retrato parcial da América Latina

Publicação traz seleção representativa de um século e meio de imagens do continente

Dizer que a fotografia é uma espécie de "memória coletiva subterrânea" tem algo de verdade e muito de exagero. As fotos conservam a realidade pretérita de uma sociedade com a mesma arbitrariedade lírica dos poemas de Manuel Bandeira que perpetuam a Lapa carioca de sua juventude. Refletem a realidade, mas apenas uma das realidades possíveis. O princípio estético da fotografia é a seleção: o fotógrafo discrimina a área da imagem, o ângulo de visão e o momento registrado. O fotógrafo não "faz" uma foto, a "tira".

Daí que reivindicar o acervo fotográfico da América Latina como elemento de sua história seja arriscado. É parte do mérito da *FotoFest de Houston*, um grande festival fotográfico no Texas, ter evitado que esse erro de interpretação afetasse de maneira fatal o critério da exposição *Image and Memory: Photography from Latin America, 1866-1994*. O livro-catálogo com o mesmo título publicado recentemente pela University of Texas Press (disponível nas importadoras por R$ 195), recupera para a perenidade das bibliotecas uma série memorável de imagens, acrescentando-lhe um marco teórico e histórico com três ensaios de especialistas. Apesar de critérios que deixaram de fora coisas importantes, a mostra e o livro mudam para sempre a nossa percepção da fotografia da região e seu desenvolvimento ao longo de quase um século e meio. – HUGO ESTENSSORO

Acima, à direita, foto de 1911 do peruano Juan F. Aznar. Ao lado, *Evolução do Fetiche*, de 1990, do venezuelano Edgar Moreno

Diálogo global

Museu Ludwig de Colônia organiza megamostra com histórico da globalização da arte

Quase como uma celebração de final de milênio, o Museu Ludwig de Colônia inaugurou a maior mostra de sua história, *Mundos da Arte em Diálogo – De Gauguin à Globalização*, com cerca de 450 obras de 126 artistas, que pode ser vista até 19 de março. O curador geral, Marc Scheps, traçou um perfil histórico dos últimos cem anos do diálogo artístico internacional como percurso obrigatório para justificar a globalização de fim de milênio.

A mostra sinaliza o reconhecimento das culturas periféricas justamente por suas ricas singularidades culturais. A exposição é dividida em cinco blocos temáticos: as *Descobertas Européias* (1890-1960), *América Latina entre Dois Mundos* (1920-1965), *Visões Americanas* (1940-1970), *Confronto Ocidente/Oriente* (1935-1980) e *Contemporaneidade Global* (1980-1999). O segmento da América Latina tem sido especialmente celebrado por ser uma arte pouco representada nos museus europeus e por trazer oportunidades únicas, como a apreciação de *Negra*, de Tarsila do Amaral. – TEREZA DE ARRUDA, de Berlim

À esq., auto-retrato de Yasumasa Morimura como Liza Minelli. Ao lado, obra de Kirchner

Memória sacra

Livro registra as igrejas mais bonitas do país e a excelência de seus artífices

A memória brasileira acaba de ganhar precioso reforço com a publicação do livro *As Mais Belas Igrejas do Brasil* (Ed. Metalivros, 299 págs., R$ 110, patrocínio da Volkswagen e Tejofran). Lá está o melhor da produção dos artífices que trabalharam desde quase os tempos da descoberta, até os tempos modernos, com a pintura de Portinari na Capela de São Francisco (MG) ou o traço de Niemeyer na Catedral de Brasília. Curiosamente, o livro não seria possível sem o acervo do fotógrafo alemão Günter Heil, que aqui esteve em 1986 para fazer um guia sobre a cultura brasileira, o que resultou numa coleção de mais de 500 imagens de igrejas em diversos estados. Percival Tirapeli, criador do núcleo Barroco Memória Viva, na Unesp, e o pesquisador Wolfgang Pfeiffer resolveram materializar o sonho de uma publicação sobre o assunto. Com uma equipe de 40 pessoas, entre elas 22 fotógrafos convidados que completaram as 294 imagens do livro (215 são de Heil), trabalharam ininterruptamente durante um ano. – DIÓGENES MOURA

Igreja N. S. do Rosário, em Ouro Preto

FOTOS DIVULGAÇÃO

O DESGOSTO DE WESLEY DUKE LEE

Na exposição que é sua anunciada despedida, o artista, que parece não acreditar no poder da arte de comentar a realidade, apresenta um resultado kitsch

Por Daniel Piza

A nova e — diz ele — última exposição de Wesley Duke Lee é motivo de tristeza. Quem se despede da arte brasileira agora, com a terceira parte da exposição na Galeria São Paulo, é um criador incapaz de se repetir, competente no domínio dos meios, que foi muito importante na renovação do repertório artístico nacional nos anos 70. A personagem é controversa: declaradamente elitista, Wesley vê em tudo, principalmente na crise das artes plásticas, o produto de uma conspiração que envolve esquerdistas e publicitários, supostamente ignorantes dos princípios estéticos clássicos e, para ele, universais. No terreno do juízo moral, é necessário separar o artista do homem; caso contrário, Céline não seria o grande escritor que é, embora nazista. Mas, no terreno da avaliação estética, as fronteiras não são tão nítidas. O radicalismo opinativo de Wesley parece ter muito a ver com a linha adotada para sua tentativa de *gran finale*.

Há um discurso nessas telas que passa despercebido ao observador incauto. Wesley diz estar anunciando a "Era do Filiarcado" — o nosso tempo, em que as crianças são o centro das atenções e do consumo — com uma pintura que mescla referências da história da arte e descreve jogos infantis tradicionais. A técnica, interessante como descoberta, é menos marcante como resultado. A argamassa de sílica e óleo de pastel simula uma parede pré-histórica, por influência do fascínio que o autor sentiu ao ver as imagens da Caverna de Chauvet; as cenas foram retiradas do gravador neoclássico Jacques Stella; citações de Mantegna, Uccello e outros renascentistas querem se valer do formato do losângulo — que Wesley diz combater o "preconceito pitagórico" — para acrescentar perspectiva mais complexa à superficialidade de Stella; o craquelê dá uma espécie de acabamento modernista com os traços descontínuos a tudo isso.

Mas o que se vê no somatório é um aproveitamento convencional do espaço da tela, com a "novidade" das cores chamativas superpostas a um fundo acidentado. Em algumas, o efeito plástico é agradável, sobretudo nas da série *Rubedo*, com o "terra de Siena" predominante. Na maioria, porém, o resultado é kitsch, como kitsch era a releitura de Stella. As linhas de um colorido pop, sobre as imagens banais de crianças pulando amarelinha ou brincando de pipa, causam a hegemonia da retórica sobre a realidade. A impressão é estar diante de uma coisa remota ou, mesmo, para quem se informou sobre as referências amontoadas ali, de uma releitura exortatória de um passado suspeito. Qual a relação entre esses divertimentos infantis e a grandiosidade clássica que as alusões e a geometria tentam afirmar?

As crianças de hoje continuam a fazer esses jogos, e nem por isso são menos ou mais educadas do que as de antanho quanto às glórias da grande arte. Se o sentido de "formação" se perdeu, ou se transformou (afinal, a demanda pelos chamados conhecimentos gerais é evidente), não é porque o filiarcado pós-moderno não pratica esses jogos inocentes. São apenas jogos inocentes, enfim.

Wesley produziu antes um comentário sobre a arte do que uma arte que comenta. É um tradicionalista, mas parece não acreditar no poder da arte de comentar a realidade, com menos "mediações" do que as exigidas pelo clima cultural contemporâneo. Aliás, descasque um pós-moderno e você encontrará um saudosista, que não crê em seu próprio tempo. Wesley Duke Lee tem ao menos o mérito de não esconder o desgosto.

Ao lado, obra da série *Nigredo*, que completa a exposição *O Filiarcado*, a primeira em 18 anos com obras inéditas do artista

O Filiarcado. Ensaio Alquímico com Jogos Infantis. Mostra de Wesley Duke Lee que incluiu as séries *Albedo*, *Rubedo* e *Nigredo* na Galeria de Arte São Paulo. Até o fechamento desta edição, ainda estava por ser definido o novo endereço da mostra

FOTO FLÁVIO PINTO FREIRE/DIVULGAÇÃO

As Mostras de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Georgia Lobacheff

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Coleção Brasiliana** — *Negros da Bahia* Johann-Moritz Rugendas	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, tel. 0++/11/229-9844). Depois de passar por uma grande reforma, assinada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o prédio projetado por Ramos de Azevedo transformou-se em um dos museus mais bonitos e visitados da cidade.	Mostra de 130 obras da coleção particular do Banco Garantia e outras do Museu Maria Luísa e Oscar Americano.	De 15/2 a 16/4. De 3ª a domingo, das 10h às 18h. Grátis às 5as.	A coleção contém as mais representativas obras dos artistas europeus que vieram para o Brasil no começo do século passado. Entre os que retrataram o Brasil Colônia estão Taunay, Debret, Agostinho José da Mota e Rugendas.	Nos 20 quadros do francês Debret. É uma rara oportunidade de vê-los reunidos.	Com preço a definir.	O Conjunto Cultural da Caixa, na praça da Sé, mostra, até dia 29, o projeto *Caixa-Populi*, exposição coletiva com 50 imagens de 15 fotógrafos, que registraram as diferentes etnias na cidade de São Paulo, seus tipos humanos, costumes e tradições.
SÃO PAULO	**Candido Portinari – Desenhos** — *As Cruzes*, 1959 Candido Portinari	Instituto Moreira Salles (rua Piauí, 844, 1º andar, 0++/11/825-2560). Espaço criado e mantido pelo Unibanco, o instituto tem apresentado mostras de arte, de fotos e organizado palestras abertas ao público, se projetando como um dos bons espaços culturais da cidade.	Quinze desenhos de Portinari, pouco conhecidos do público, feitos na maioria por encomenda de publicações literárias, como os croquis de ilustrações para a tradução francesa de *O Poder e a Glória*, de Grahan Greene, em 1960.	Até 20/2. De 3ª a 6ª, das 13h às 20h; sábados e domingos, das 13h às 18h.	Desde 1996 que não se organizava uma grande exposição com os desenhos e ilustrações do artista. A mostra atual é especialmente significativa desta parcela da produção de Portinari.	Na qualidade plástica e na introspecção que Portinari dá aos desenhos e às ilustrações que retratam personagens literários.	Folder gratuito.	No mesmo espaço, aproveite para conhecer a mostra *Gravuras do Novo Mundo*, vistas e mapas do século 17, parte das ilustrações do livro *América*, impresso em Londres, em 1671. São 20 gravuras que mostram detalhes das terras do Novo Mundo, incluindo o Brasil (com cenas de Salvador e Olinda).
SÃO PAULO	**Nuno Ramos** — Sem título, 1987 (detalhe) Nuno Ramos	Museu de Arte Moderna (Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/549-9688). As paredes envidraçadas do museu, um dos mais importantes e ativos da cidade, permitem integração com o parque.	Mostra individual mais abrangente do artista paulista Nuno Ramos, síntese de sua trajetória.	De 18/1 a 19/3. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5 e R$ 2,50.	Nuno participou do grupo Casa 7, nos anos 80, e fez pinturas com tendências neo-expressionistas. Nos anos 90 passou a fazer instalações e esculturas. Hoje é considerado um dos grandes artistas de sua geração.	Nas esculturas em que Nuno mistura materiais como mármore e granito com vidros e líquidos.	Com reproduções e texto de Rodrigo Naves. R$ 25.	Aproveite para ver no próprio MAM, a mostra *Sexo e Erotismo na Arte Brasileira*, com obras do acervo e curadoria de Tadeu Chiarelli e Margarida Sant'Anna.
SÃO PAULO	**A Figura Feminina no Acervo do MAB** — *Retrato da Cantora Maria Kareska*, 1960 Flávio de Carvalho	Museu de Arte Brasileira (rua Alagoas, 903, tel. 0++/11/3662-1662, ramal 1123). O museu da Faap, que fica dentro da faculdade, tem primado por uma programação com boas mostras de arte brasileira e algumas internacionais.	Mostra que reúne 67 obras entre pinturas, desenhos e esculturas de 34 artistas, entre eles, Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho. A exposição ilustra a representação da mulher durante o período modernista no Brasil.	Até 12/3. De 3ª a 6ª, das 10h às 18h; sábados, domingos e feriados, das 13h às 18h.	A mostra permite ao visitante acompanhar o desenvolvimento da linguagem plástica do século 20, já que o tema da figura feminina é uma constante na obra de importantes artistas brasileiros de épocas diferentes.	Nos cinco retratos feitos por Flávio de Carvalho, um dos artistas que melhor representam a modernа arte brasileira.	Com reproduções e texto da curadoria do museu. Gratuito.	A peça *SOS Brasil* está em cartaz no Teatro da Faap até 27/2. Um pouco mais longe, na avenida Paulista, 1.313, a mostra de Amélia Toledo, *Entre, a Porta Está Aberta*, na Galeria do Sesi, foi prorrogada até 26/2.
SÃO PAULO	**Modernidade no Acervo Municipal** — *Banhista em Pé*, 1910 Auguste Renoir	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, tel. 0++/11/3277-3611). Inaugurado em 1982, o CCSP, com 46 mil metros quadrados, está localizado na região central da cidade e é um espaço cultural dos mais abrangentes, com salas para cinema, teatro, mostras de artes plásticas, música e bibliotecas.	Mostra de 70 obras, a maioria sobre papel, de artistas brasileiros e estrangeiros.	Até 12/3. De 3ª a domingo, das 10h às 22h. Grátis. Visitas monitoradas pelo tel. 0++/11/3277-3611, r. 257.	É a primeira vez que o acervo da Pinacoteca Municipal, que vem sendo catalogado desde 1994, será mostrado em conjunto. Há obras de Chagall, Miró, Tarsila do Amaral, Geraldo de Barros e Franz Weissmann, entre outros.	Nos desenhos de Renoir e Léger, que foram autenticados na França e serão mostrados pela primeira vez ao público.	Folder explicativo gratuito.	No mesmo piso Caio Graco, veja as mostras *O Acervo e o Desenho*, com obras de Sergio Sister, Helena Pessoa, José Spaniol, Marina Saleme, Paulo Pasta e Rodrigo Andrade; e *Novas Aquisições*, com as obras, doadas ao CCSP desde 1996, de Rodrigo Andrade e Sergio Sister.
SÃO PAULO	**Imagem Aprisionada: A Foto/Objeto em Farnese de Andrade** — Sem título Farnese de Andrade	Espaço Porto Seguro de Fotografia (al. Barão de Piracicaba, 740, Campos Elíseos, tel. 0++/11/226-5037). Inaugurado em maio 1999, o espaço, de 330 metros quadrados, pretende dar lugar à produção de fotografia que transita no universo das artes plásticas. Esta é a terceira exposição que o EPSF faz dentro desta proposta.	Exposição individual do artista com 19 obras pertencentes a coleções privadas e museus de São Paulo e Rio de Janeiro.	Até 5/3. De 2ª a 6ª, das 10h às 18h; sábados e domingos, das 9h às 14h. Grátis.	Esta é a primeira grande exposição da obra de Farnese. Artista dos anos 60, foi praticamente esquecido nas décadas seguintes. Hoje sua importância vem sendo reconhecida.	No uso que Farnese faz da imagem fotográfica e em como sua obra já levantava questões estéticas retomadas pela arte atual.	Com reproduções das fotos. Gratuito.	Perto do Espaço fica a Sala São Paulo, sempre com boa programação musical. Aproveite também para visitar a Galeria Casa Triângulo, na rua Bento Freitas, 33, que se destaca por lançar novos artistas no mercado. E na rua Dr. Martinico Prado está o Jardim de Nápoli, um dos restaurantes italianos mais tradicionais da cidade.
SÃO PAULO	**Técnica Mista sobre Papel** — *Metaesquema* (detalhe) Hélio Oiticica	Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, 0++/11/883-3355). Tradicional galerista do Rio, Cohn já firmou sua galeria em São Paulo com artistas renomados e boas exposições.	Mostra com 20 obras de técnica mista sobre papel, de Amilcar de Castro, Antonio Dias, Lygia Pape, Arthur Barrio, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tunga, entre outros.	Até 26/2. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h, e sábados, das 11h às 14h.	São raras as oportunidades de ver reunidas tantas obras em papel de artistas brasileiros de primeira linha, mais conhecidos por suas instalações e objetos.	Na importância das obras em papel no processo criativo de cada um dos artistas, ora funcionando como estudo, ora como resultado final.	Não tem.	O acervo da galeria, em exibição no mesmo período da mostra, tem obras de Emmanuel Nassar, Leonilson e Mariannita Luzzatti. A Galeria Nara Roesler, ao lado, mostra exposição de Frans Krajcberg, artista que usa elementos da natureza em sua obra e se tornou um emblema da luta pela preservação do meio ambiente.
RIO	**Muntadas: Projetos** — *Portrait* (detalhe do vídeo) Antoni Muntadas	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, tel. 0++/21/210-2188). O museu, que tem projeto de Augusto Reidy, é um dos melhores exemplos da arquitetura moderna na metrópole carioca.	Mostra do artista conceitual espanhol, que leva a refletir criticamente sobre os abusos de poder e os meios de comunicação. Há cinco instalações: *Portrait*, *Proyectos*, *InteROM*, *Confrontations*, *La Mesa de Negociación* e a inédita *Cimeira*, com fotos do encontro de chefes de Estado, no MAM-RJ, em junho do ano passado.	De 9/2 a 23/4. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 20h; sáb. e dom., das 13h às 20h. R$ 8.	Muntadas iniciou carreira no começo dos anos 70; nos 80 tornou-se conhecido nos EUA e na Europa por usar suportes como vídeos e amplos painéis publicitários com dizeres, aproximando-se da arte irônica e crítica de artistas como Jenny Holzer.	Na instalação *InteROM*: numa sala escura um computador ligado à Internet dá acesso aos sites criados por ele.	Com biografia, reproduções das instalações e textos de críticos. Preço a definir.	Veja também no MAM-RJ as instalações-cidades de Miquel Navarro, formadas por pequenas peças de materiais variados. Ou vá ao restaurante comandado pelo chef francês Claude Troigros, uma das atrações do MAM-RJ em sua nova fase. O terraço dá vista para a baía de Guanabara e o Aterro do Flamengo.
RIO	**Amilcar de Castro** — Sem título Amilcar de Castro	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, tel. 0++/21/232-2213) e praça Tiradentes. Patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural Banco do Brasil.	Mostra de 12 esculturas de aço da produção mais recente de Amilcar, numa continuidade de sua busca formal iniciada nos anos 50, em meio ao movimento neoconcreto. Seis das esculturas estão expostas ao ar livre na praça Tiradentes.	De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; sáb., de 11h às 17h. Até 26/3. Preços a definir.	Considerado por muitos o maior escultor brasileiro vivo, Amilcar não faz uma mostra com tantas obras novas há cerca de dez anos. É uma chance para conhecer o resultado atual de uma longa e sólida trajetória nas artes brasileiras.	Nas esculturas que estão no interior do CAHO, feitas com uma liga mais leve de aço, característica da produção atual do artista.	Com fotos do processo de trabalho do escultor e texto do curador Ronaldo Brito.	De 8 a 29/2, às terças e quintas, às 18h30, acompanhe a série *Conversas do Olhar* no auditório do CCBB (rua 1º de Março, 66, Centro). Profissionais do cinema, publicidade e jornalismo, como Walter Carvalho, Murilo Salles e Zeka Araújo vão discutir a questão do olhar. Grátis. Senhas distribuídas uma hora antes.
RIO	**Os 90** — *O Que Você Quer Ser Quando Crescer* Rosana Palazyan	Paço Imperial (praça 15 de Novembro, 48, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/533-4407). O paço é hoje um dos mais bonitos e bem estruturados centros de exposições de arte do Rio. Foi a sede da corte de dom João 6º quando este veio para o Rio, em 1808. Patrocínio: Finep.	Um panorama da arte da última década no país. Nove curadores convidados escolheram dois artistas cada um, num total de 18. A mostra é apenas uma parte da arte dos 90 e não pretende incluir todos os artistas surgidos na época, como destacam os próprios curadores.	Até 5/3. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. Grátis.	A mostra é significativa das múltiplas e díspares tendências da arte brasileira contemporânea. De Ernesto Neto a José Bechara, reúne artistas destacados, que tiveram a primeira individual depois de 1989.	Em como a influência da arte dos anos 70 está em obras como a do performático Cabelo, ou a de Neto, que guarda proximidade com as idéias de Lygia Clark.	Com textos dos curadores (Iole de Freitas e Lauro Machado, entre eles). R$ 10.	No Paço Imperial, a mostra *A Imagem do Som de Chico Buarque* reúne obras de artistas como Tunga, Beatriz Milhazes e Barrão, entre outros, inspiradas nas canções do compositor. Foram escolhidas 80 músicas e o mesmo número de artistas, num exercício interessante de criação e diálogo entre diferentes formas de arte.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

O apóstolo e a violência

Martin Scorsese diz a BRAVO! como, em *Vivendo no Limite*, que estréia no Brasil, volta ao universo bruto de *Taxi Driver* para contar uma história espiritual de aceitação e busca

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

FOTO GREGORY HEISLER/OUTLINE

Scorsese: personagens à procura de salvação

Trinta anos atrás, Martin Scorsese, então um jovem e promissor cineasta nova-iorquino, tomou a decisão da qual, ele diz hoje, se "arrependeu mais rapidamente": mudou-se para Los Angeles, onde, ele acreditava, as perspectivas profissionais eram melhores. Scorsese não durou muito tempo na costa oeste: a poluição (que agravou sua asma congênita), as enormes distâncias (que se provaram inegociáveis para alguém que, ontem como hoje, não sabia dirigir) e o espírito insular da comunidade cinematográfica hollywoodiana (impensável para sua natureza gregária e italiana) devolveram-no a Manhattan em pouco mais de dois anos. Mas, como ocorre com toda turbulência significativa no rio do tempo, a breve passagem de Scorsese por Los Angeles resultou em importantes ecos de longo alcance: como ele conta nesta entrevista, foi em Los Angeles, em 1970, que, por meio de um amigo comum — Brian De Palma —, conheceu o roteirista Paul Schrader e leu um roteiro que, seis anos depois, ele transformaria num dos filmes definidores do moderno cinema americano: *Taxi Driver*.

Vinte anos depois de *Taxi Driver*, o nome de Schrader foi o primeiro que veio à mente de Scorsese quando outro amigo de Los Angeles — o produtor Scott Rudin — lhe apresentou as provas gráficas de um livro ainda a ser publicado: *Bringing out the Dead*, de Joe Connely, a narrativa autobiográfica de uma estação no inferno dos serviços médicos de urgência nas ruas da Manhattan falida do início dos anos 90 (*ver texto adiante*). Com o nome de *Vivendo no Limite*, o filme, que sucede a *Kundun*, está estreando no Brasil.

Como em *Taxi Driver*, a história é, basicamente, um fio de solidão e sangue levando um herói solitário, condutor e prisioneiro de seu veículo, pelo lado avesso de uma cidade nua, cruel e faminta. As semelhanças, Scorsese esclarece nesta entrevista exclusiva — na qual afirma que o filme tem, como quase toda a sua obra, "um toque de redenção" —, terminam aí.

BRAVO!: Qual dos muitos elementos desse projeto — Paul Schrader, a locação em Manhattan, o protagonista solitário e angustiado —

Nesta página, Nicolas Cage (com Patricia Arquette), que interpreta um paramédico em *Vivendo no Limite*. Ele vaga pelas ruas de Nova York e questiona se, no exercício de sua função, ele não estaria "brincando de Deus". Comparando *Taxi Driver* ao novo filme, Paul Schrader, o roteirista de ambos, disse a Scorsese: "Não nos interessa mais fazer uma história sobre solidão. Nossa história agora é sobre aceitação e busca"

foi mais decisivo para fazer o sr. se envolver com ele?

Martin Scorsese: Na verdade, um outro que você não mencionou: o fato de que se trata de uma história verdadeira sobre uma crise espiritual. O protagonista é um homem que tem, provavelmente, o trabalho mais duro do mundo. Ele está no mundo para operar mudanças, para fazer o bem. E eu sou perpetuamente fascinado por pessoas que partem desse princípio e, por meio dele, se expõem à vida. Pessoas como policiais, bombeiros e, no caso dessa história, paramédicos. Esse homem, que parte para o mundo com o propósito de consertar o mundo, em algum momento começa a duvidar de si mesmo e, no processo, duvidar daquilo que faz, do mundo, da natureza do mundo. Esse é... Eu hesito muito em dizer isso, porque faz o filme parecer muito mais sério e ameaçador do que realmente é — ele tem um lado muito engraçado... Mas, enfim, esse é o processo de uma crise espiritual. No final, há um toque de graça e redenção para esse protagonista, e é isso que torna o homem um ser especial, algo além do animal.

O sr. diria que esse elemento está em todos os seus filmes?

Sim, sim, tanto quanto possível. Não em todos eles, de forma absoluta, mas eu sei que sou atraído por histórias com esse elemento. Até em filmes como *Os Bons Companheiros* e *Cassino*, o que você tem, basicamente, é a perversão desse ideal, e a investigação de quão longe você pode ir na outra direção. Mas meus filmes têm sempre um ponto moral.

No caso do Frank, o protagonista de *Vivendo no Limite* interpretado por Nicolas Cage, o sr. procurou enfatizar os aspectos religiosos da jornada dele? Em uma cena, por exemplo, ele e Ving Rhames discutem se não estariam tentando brincar de Deus...

Sem dúvida. Frank acredita na ressurreição como um ponto de fé e realmente tem uma verdadeira inclinação religiosa. Ele até faz uma brincadeira a respeito: ele diz "minha mãe sempre me disse que eu tinha cara de padre". Ele acredita no aspecto espiritual do que ele faz. Ele acredita que é capaz de ressuscitar os mortos. Ele acredita que está ressuscitando os mortos das ruas de Manhattan. E esta é a natureza da crise dele: no começo da história ele não ressuscitava ninguém havia mais de seis meses, e por isso ele começa a duvidar da sua missão, dos seus poderes. Será que isso que eu faço não é uma tarefa que cabe a Deus? E desde quando eu sou Deus? A história é, no fundo, a história de uma crise espiritual...

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

Imagino que o sr. perceba as conexões com *Taxi Driver*...

Oh, bem... Eu acho... Olha, sim, de um modo geral. É Paul Schrader. São as ruas de Nova York. O personagem... Olha, outro dia Paul estava me dizendo: "Este filme tem os mesmos close-ups dos olhos (*do protagonista*) que o outro filme". Ele está dirigindo; quando alguém está dirigindo, os olhos são sempre o ponto mais interessante...

E o estilo visual... E a música...

A música, sim, mas olha, eu muito conscientemente não estou me repetindo. Muito conscientemente, porque senão não teria a menor graça, seria incrivelmente chato... Vou dar um exemplo: a canção de Van Morrison que abre *Vivendo no Limite*, *TB Sheets*, é exatamente a mesma gravação de 1975 que eu ouvi o tempo todo enquanto estruturava os planos de *Taxi Driver*. Aquela cena de *Taxi Driver* em que você vê o táxi sair da fumaça, aquilo é puramente a levada de *TB Sheets*. Agora, tantas pessoas conhecem essa música, ela já foi tão usada... (*rindo*). Enfim, são dois homens dirigindo na noite de Manhattan, que é que posso fazer?

E, como em *Taxi Driver*, o sr. fez questão de filmar em locação em Nova York. Foi difícil?

Por um lado, sim. O aspecto prático, ou pouco prático,

Cage em outra cena do filme. Seu personagem vem sendo comparado a Trevis Bickle, vivido por Robert De Niro em *Taxi Driver*. Mas tem uma busca mais transcendente: "Esse homem, que parte para o mundo com o propósito de consertar o mundo, começa a duvidar de si mesmo e, no processo, duvidar daquilo que faz", diz Scorsese

O Filme

Vivendo no Limite. Com Nicolas Cage, Patricia Arquette, John Goodman e outros. Roteiro de Paul Schrader. Produção: Paramount

de filmar em Nova York é um velho conhecido meu... Mas, por outro lado, o ambiente no set não podia ser mais diferente do de *Taxi Driver*. Na verdade, era mais semelhante ao set de *Kundun* no Marrocos: afinal, estávamos contando uma história na qual a maioria dos personagens é dedicada a fazer o bem. Não havia aquela sensação que, eu sei, é transmitida em alguns dos meus filmes, que é "ai, lá vem outra cena violenta"... A violência em um filme como *Cassino*, por exemplo, é reduzida, no fim, a dois homens sendo mortos a pauladas por seus próprios amigos, que é forma mais baixa possível, eu acho, de se lidar com violência... Que outra maneira você tem de filmar isso, de mostrar isso? Uma história verdadeira aliás... Mas não era isso que tínhamos em *Vivendo no Limite*. Havia alguma coisa luminosa, boa e positiva como a que eu senti quando filmamos *Kundun*.

Como foi trabalhar novamente com Paul Schrader depois de mais de 20 anos?

Foi muito interessante. Nós mantivemos contato esses anos todos, e o nome dele foi o primeiro que me veio à mente quando (*o produtor*) Scott Rudin (*que detinha os direitos do livro*) me apresentou o texto de *Vivendo no Limite*. "Paul Schrader", eu disse, "só Paul vai saber como adaptar este livro." Paul recebeu as provas do li-

vro, e pouco depois marcamos um jantar. Vi imediatamente que Paul tinha percebido que o filme teria de ser sobre uma crise de natureza espiritual, expressa em algumas perguntas simples: por que as pessoas boas morrem? E por que sou impotente diante disso?

Quão diferente era o Paul Schrader com quem o sr. trabalhou neste projeto daquele que colaborou com o sr. em *Taxi Driver*?

Nós conversamos muito sobre isso... *Taxi Driver*, que Paul escreveu em três ou quatro semanas, era basicamente sobre ele mesmo, sobre a solidão dele, as frustrações e as angústias que ele tinha na época, como um jovem. Isso era tão claro! Essa foi a primeira impressão que eu tive quando Brian De Palma me deu o roteiro para ler... Brian e Paul eram as únicas pessoas que eu conhecia e com quem me relacionava quando me mudei para Los Angeles, em 1970, 1971... Agora, foi Paul mesmo quem me disse: "Olha, nós estamos mais velhos e mais tranqüilos. Não nos interessa mais fazer uma história sobre solidão. Nossa história agora é sobre aceitação e busca". Esse é o outro lado daquilo que interessa a Paul e a mim também: como procurar e achar salvação e graça neste mundo.

Em *Vivendo no Limite* (nesta página, mais cenas do filme) estão presentes os elementos mais identificáveis do cinema de Martin Scorsese: algum fundo religioso (o personagem de Nicolas Cage vive uma espécie de crise espiritual), a descrição pormenorizada de um ambiente (no caso, o inferno da noite nova-iorquina) e o embate permanente (no caso, o de Cage, que luta para salvar vidas esquecidas, detritos humanos que devem ser removidos da vista imediata dos vivos e saudáveis)

FOTOS DIVULGAÇÃO

Busca Existencial

O caminho rumo à esperança é a síntese de *Vivendo no Limite*

Frank Pierce (Nicolas Cage) tem um ofício cujas raízes estão na Idade Média – a ele chegam, sem meias palavras e sem falsas cortesias, os mortos e os moribundos, os dejetos e os indesejáveis do organismo social. Numa cidade – Nova York, circa 1992 – absolutamente desprovida de fundos públicos, levada à bancarrota por uma série de administrações irresponsáveis, espera-se muito pouco dele: que recolha tais detritos humanos e os remova da vista imediata dos vivos e saudáveis, para depósito temporário ou permanente em estações de triagem (hospitais que pouco ou nada podem fazer) ou reciclagem (o necrotério). Mas Frank tem uma outra visão de si mesmo. Em algum momento da sua vida, uma profunda busca existencial o levou ao uniforme de paramédico e à ambulância, e ambos ele maneja com uma luz espiritual: Frank se crê um emissário da vida num labirinto de morte, o anjo dos marginais. Sua alma suportará a ruptura dessa ilusão?

Scorsese mapeia essa viagem mística com os símbolos mais furiosos da vida urbana: uma câmera (Robert Richardson, fotógrafo habitual de Oliver Stone, mais a edição paranormal da fiel colaboradora Thelma Schoonmaker) hiperativa, capaz de pular da veia de um paciente para o teto da ambulância sem perder um compasso, e uma sólida parede musical na qual se entrelaçam Clash, Van Morrison, The Who e Janis Joplin. Como em *Taxi Driver*, essa jornada é uma espiral para dentro, girando cada vez mais profundamente na alma do seu protagonista. Mas, diferentemente do filme que Scorsese e Schrader fizeram na sua juventude, duas décadas atrás, esse é um caminho que não leva ao esfacelamento, mas à síntese, ou seja, à esperança. – AMB

A pregação de Scorsese

Dos primeiros filmes a *Vivendo no Limite*, o diretor construiu uma obra que gira sobre os mesmos temas. Por Michel Laub

Vivendo no Limite vem sendo apresentado como a volta de Martin Scorsese ao universo que o consagrou em *Taxi Driver*. Há um erro na crítica ou saudação ao suposto movimento de retorno: a obra do mais talentoso diretor em atividade no *mainstream* americano – se se considerar gente como Robert Altman e Woody Allen integrante de outro time – é, dos primeiros curtas-metragens ao mais recente filme, uma só. Para construí-la, ele se apoiou num discurso próprio, que aparece por meio de determinados fios condutores – uns mais visíveis; outros, sutis.

O mais evidente é a religião. É um tema caro à biografia do cineasta, que chegou a querer ser padre durante a infância. Como bem notou Paul Mounsey em **BRAVO!** (edição nº 19, abril do ano passado), a escolha de filmar a vida do 14º Dalai Lama em *Kundun* não chegou a surpreender: além do Jesus humanizado de *A Última Tentação de Cristo*, parte dos personagens do cineasta encarnam um tipo particular de santidade. Trevis Bickle, o motorista que simboliza a escalada da violência urbana em *Taxi Driver*, cumpre sua jornada messiânica em busca de uma redenção longínqua, secular, mas não menos cristã: quando pede a um político demagogo, a quem apanhou no táxi, que "limpe esta sujeira que está aí", referindo-se à escória das ruas, ele parece estar imbuído de um ideal coletivo – não fala sob inspiração fascistóide, mas porque acredita, de fato, em um mundo mais organizado, decente, "limpo", e é isso que o move o tempo todo. Exemplos mais óbvios são o personagem de Daniel Day-Lewis, de *A Época da Inocência*, que, ao reprimir uma paixão avassaladora em nome das convenções sociais da Nova York do século passado, reproduz durante toda a vida o sacrifício carnal, e as punições coletivas, morais, dos filmes sobre a máfia (*Os Bons Companheiros*, *Cassino*), de *Caminhos Perigosos* e de *A Cor do Dinheiro*.

Os próximos projetos de Scorsese (abaixo) são *Gangs of New York*, com Willem Dafoe e Leonardo DiCaprio, sobre conflitos entre imigrantes italianos e

americanos no meio do século 19 (roteiro co-assinado pelo diretor e por Jay Cocks), e *Dino*, biografia de Dean Martin, com Tom Hanks e roteiro de Nicholas Pileggi e Paul Schrader

FOTOS KEYSTONE

Outro fio condutor é o sentimento local. Com exceção de *Kundun* e *A Última Tentação...*, não por acaso filmes fracos da fase madura do diretor, Scorsese é um aldeão consciente das vantagens do discurso paroquial. A delimitação geográfica parece ser o recurso perfeito para traçar painéis muito exatos, ferreamente elaborados, como se essa contenção horizontal fosse imprescindível à prospecção profunda da psicologia dos personagens. A Las Vegas de *Cassino*, rodeada pelo deserto onde os cadáveres são desovados, ou a Nova York de *Depois de Horas* e da maioria dos filmes, cercada pela hostilidade e incompreensão, servem como moldura para um passeio vertical nas entranhas de um país, os Estados Unidos, mas não só de um país. O mesmo imperialismo acusado de esmagar estéticas alternativas no cinema é o que espalha mundo afora a sua versão mesma de história, de nação, de sociedade: falar da América, hoje, é falar um pouco do mundo inteiro.

Também há, no cinema de Scorsese, constantes que, embora inegáveis, são poucas vezes mencionadas. A incomunicabilidade, por exemplo. É a voz estéril de Trevis, que não consegue se fazer ouvido pela

Scorsese

Uma linha do tempo

1942 – Martin Scorsese nasce em Nova York. Na vizinhança pobre do Lower East Side, entre gângsteres e a forte presença da igreja, cresce com problemas de asma, que sofre até hoje. Freqüenta o cinema do bairro por ter dificuldades em praticar esportes. Pensa em ser padre: entra num pré-seminário em 1956.

1968 – Defende tese de mestrado em Cinema na Universidade de Nova York. No ano seguinte, faz *Who's that Knocking on my Door*, o primeiro longa-metragem. Em 1970, com a montadora Thelma Schoonmaker, que trabalharia longamente com o diretor, Scorsese filma o documentário *Woodstock*.

1973 – Depois de *Sexy e Marginal* (*Boxcar Bertha*, 1972), Scorsese filma *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*), a obra que fixa o seu estilo e o seu universo. Com Harvey Keitel e o seu grande parceiro Robert De Niro, reproduz a vida e as brigas de um grupo de rapazes ítalo-americanos em Nova York.

namorada e pelo sistema, a origem da escalada de violência em *Taxi Driver*. É o amor não-dito que fundamenta o drama poderoso de *A Época da Inocência*. É uma frase omitida pelo advogado – que deveria mencionar a promiscuidade da vítima de estupro num determinado processo – o motivo da revolta, em *Cabo do Medo*, de seu cliente condenado à prisão. É a falta de mediação lógica, feita por meio da linguagem, entre a brutalidade instintiva do boxeador Jake La Motta e o mundo, em *Touro Indomável*, que o joga num torvelinho de decadência e impasse. São as palavras tortas, instrumentos da mentira, da torpeza e da traição, o grande motor das sangrias coletivas que pontuam *Os Bons Companheiros* e *Cassino*.

Acima, Robert De Niro como o inesquecível psicopata de *Taxi Driver*. Foi Scorsese que fixou a imagem do ator nesse tipo de papel: ele o escalou para viver personagens obcecados ou violentos em *Caminhos Perigosos*, *Touro Indomável*, *O Rei da Comédia*, *Os Bons Companheiros*, *Cabo do Medo* e *Cassino*

Como antídoto a essa tentativa malsucedida de comunicação, como resposta à espera religiosa pela solução espiritual, como defesa contra a barbárie do gueto, aparece a necessidade da luta, do confronto, outro dos pilares scorsesianos, que marca presença, salvo engano, em todos os seus filmes. Dos exemplos gritantes de *Touro Indomável*, *Os Bons Companheiros*, *Taxi Driver* e *O Rei da Comédia* aos menos notáveis sob esse aspecto, a luta, que pode ser física ou conceitual, hiperbólica ou omitida, não deixa ninguém se atolar no sentimento de impotência, no pessimismo que permeia um mundo dilacerado, perdido, sem chances. O Cristo de *A Última Tentação*... debate-se entre a carne e o espírito; o Dalai Lama de *Kundun* é derrotado, entre outras várias razões, porque se recusa a lutar; a única solução para o advogado assolado por seu ex-cliente psicopata, em *Cabo do Medo*, é o enfrentamento; não há metáfora mais exata do embate do que as mesas de sinuca em *A Cor do Dinheiro*.

FOTOS KEYSTONE / DIVULGAÇÃO

FOTOS CAMERA PRESS / DIVULGAÇÃO

Scorsese nasceu em Nova York, em 1942, e desde pequeno aprendeu a diferença básica entre italianos, de quem descendia, e americanos. Não no sentido estrito, típico de mafiosos e xenófobos, e sim como metonímia das relações em uma cidade e um país povoados por imigrantes, fragmentado a ponto de abrigar em seu território nações distintas, que não se comunicam entre si, para quem o certificado de origem, o sangue, pode ser mais importante que qualquer convenção social ou convivência baseada em valores. Em *Os Bons Companheiros*, o personagem de Joe Pesci mata um mafioso depois de uma discussão. O crime é descoberto pela organização, que cumpre a vingança de praxe. Ray Liotta, o protagonista, comenta depois da morte do amigo: foi por muitas causas, mas basicamente pelo gângster assassinado. O morto era italiano; Pesci, americano; os outros motivos, aí, não importam, mesmo que digam respeito a princípios como lealdade, confiança e honra. Uma situação narrativa praticamente idêntica aparece em *Cassino*.

As nações incomunicáveis de Martin Scorsese não precisam estar em guetos evidentes – italianos, judeus, irlandeses, *chicanos* –, como um tratamento cinematográfico masculinizado, duro, "positivo" poderia supor. É mais sutil, e aí o diretor começa a se libertar dos clichês amontoados sobre a sua obra – a "masculinização", um deles. Scorsese sabe a distância que pode separar homem e mulher, amigo e amigo, pai e filho, independentemente de nacionalidade, e é isso que põe nos seus filmes, mesmo quando parece estar falando de fenômenos objetivos como máfia, violência urbana e dogmas religiosos. São obras de tratamento coerente, único, que se dá ao luxo de ser quase repetitivo, como uma seqüência de variações musicais, porque o discurso do cineasta, desde sempre, foi um só: uma pregação dura, que se confunde com a rispidez masculina, por certo, e com um enfaro relativo às questões existenciais mais transcendentes, mas que na realidade é apenas um mecanismo de defesa, capaz de esconder uma forma bastarda de lirismo, um sentimento delicado diante da vida que foi estragado pela própria vida. É como se o espírito puro houvesse sido maculado pela carne impura, para se ficar com uma imagem religiosa. A culpa por ser impuro, por o mundo ser impuro, culpa essa também religiosa, é o que mais transparece nos filmes de Martin Scorsese. Desse sentimento surge o seu evangelho próprio, que ele vem defendendo desde sempre, do seu início a *Vivendo no Limite*. E que continuará defendendo enquanto houver força e fé para tanto. ■

Abaixo, à direita, Michelle Pfeiffer em *A Época da Inocência*. A obra de Scorsese é repetitiva, como uma seqüência de variações musicais, porque o discurso do cineasta, desde sempre, foi um só. Muitas vezes, a mesma situação narrativa ou personagens muito parecidos estão em mais de um filme: o mafioso perturbado de Joe Pesci está em *Os Bons Companheiros* e *Cassino*; Robert De Niro encarna a decadência na maneira como conta piadas em *Touro Indomável* e *O Rei da Comédia*; o homem que dirige pelas ruas de uma Nova York violenta aparece em *Taxi Driver* e *Vivendo no Limite*. Até quando sai de seu mundo físico habitual, como em *A Última Tentação de Cristo* (o mais católico de seus filmes) e *Kundun* (o menos católico), o cineasta não deixa de proferir uma pregação dura, que nunca se afasta de um fundo moral e religioso

1976 – *Taxi Driver*, que consagrou o cineasta. Robert De Niro imortaliza Trevis Bickle, motorista e ex-veterano do Vietnã. Apaixonado por uma moça (Cybill Shepherd) que trabalha para um político demagogo, ele vive uma série de decepções e se revela um psicopata. Jodie Foster, então com 13 anos, aparece ao mundo.

1980 – Depois de *New York, New York* (1977), Scorsese filma uma de suas obras-primas, *Touro Indomável*, baseado na vida do boxeador Jake La Motta. De Niro (*foto*), no papel-título, engorda um bom punhado de quilos durante a trama e, como Joe Pesci, está impecável.

1983 – *O Rei da Comédia*, com De Niro e Jerry Lewis. Dois anos mais tarde, é lançado *Depois de Horas*, com Linda Fiorentino e Griffin Dunne (*foto*), comédia sobre um redator que, sem dinheiro, não consegue voltar para casa numa noite em Nova York. O filme antecipa o humor negro que pontua algumas seqüências de *Os Bons Companheiros*.

1986 – *A Cor do Dinheiro*, com Paul Newman e Tom Cruise, um ótimo aperitivo para o ambicioso *A Última Tentação de Cristo*, de 1988. Com Willem Dafoe (*foto*), baseado num livro de Nikos Kazantzakis, era o projeto que Scorsese acalentava havia mais de dez anos. Gerou protestos por tratar de um Jesus em dúvida sobre sua própria fé.

1990 – *Os Bons Companheiros*, com a inesquecível trinca Robert De Niro, Ray Liotta e Joe Pesci. Conta a ascensão e queda de um grupo de gângsteres. Brilhante do ponto de vista gráfico e narrativo, é o filme mais violento de Scorsese e um dos mais violentos da história do cinema.

1991 – *Cabo do Medo*, refilmagem de um filme de J. Lee Thompson, de 1962, é apenas competente se comparado ao esplêndido *A Época da Inocência* (1993), com Winona Rider e Daniel Day-Lewis (*à esquerda*), adaptação do romance de Edith Wharton.

1995 – *Cassino* é a volta do diretor ao mundo mafioso de *Os Bons Companheiros*, com situações narrativas quase idênticas, violência um pouco atenuada e a mesma força dramática. Em 1997, *Kundun* surge como tributo do católico Scorsese ao budismo. É o filme anterior a *Vivendo no Limite*.

O destruidor de ilusões

Luis Buñuel, que faria 100 anos neste mês, transformou o ataque à percepção burguesa numa comédia tecnicamente controlada e virtualmente sem limites. Aqui, cenas de seu legado incômodo. Por Sérgio Augusto de Andrade

O cinema de Luis Buñuel sempre foi coerente. Em 1929, *Um Cão Andaluz* representou uma revelação, um sucesso, um escândalo e um equívoco. "A estupidez do público considerou belo ou poético o que, no fundo, não passava de um desesperado, apaixonado convite ao crime", comentou Buñuel. A imperturbável coerência de sua estética era uma virtude abrangente: seu público manteve-se estúpido; seus filmes continuaram convidando ao crime. A natureza do crime, é certo, podia variar; nunca a intensidade do convite. O último grande humorista do cinema, Luis Buñuel transformou seu ataque à percepção burguesa numa comédia tecnicamente controlada mas virtualmente sem limites: em seus filmes, sonhos eram trocadilhos; normas, armadilhas, e personagens, insetos.

Buñuel (à direita) e cena de *O Estranho Caminho de São Tiago* (acima): longe da tentação alegórica

Sua fascinação pela entomologia explica muito mais do que se imagina: repetir que atores são gado, afinal, é só uma frase de efeito inócua; concentrar toda sua sensibilidade para inventar personagens como se fossem insetos – ou filmar insetos como se fossem personagens – é muito mais que uma pose; é um princípio moral. "A vida dos insetos me apaixona", confessou Buñuel para o *Cahiers du Cinéma*, "nela encontro todo Shakespeare e todo Sade". Luis Buñuel não precisava muito mais que Shakespeare, Sade e seus insetos.

FOTOS SHOOTING STAR/KEYSTONE / STUDIO HARCOURT/CAMERA PRESS

Seu bestiário é uma das mais ricas criações do Surrealismo; uma herança da afeição romântica pela ferocidade e a inteligência dos animais filtrada intuitivamente pelas fantasias de Lautréamont: a arte de Luis Buñuel é como La Fontaine recriado por Goya. Não é por acaso que seus filmes sejam tão pródigos em cavalos, escorpiões, formigas, galos, bois, abelhas, aranhas, borboletas: os animais são um alívio, para Buñuel, da necessidade um pouco mesquinha de se pensar tanto no homem. Seu cinema substituiu Freud e Marx pelo jardim zoológico.

E o que é melhor é que, sempre hilariante, sua imaginação nunca sucumbiu às tentações da alegoria: à sublime indiferença pelo humano seguia-se uma absoluta indiferença pelo sentido. *Um Cão Andaluz* e *L'Âge d'Or*, dessa forma, são os menos surrealistas de seus filmes: reduzindo-se a uma deliciosa mas literal transcrição de sonhos, seu primeiro estilo é bem mais o de um naturalista com fervorosa inclinação para o frenesi, a misantropia e o êxtase que o de algum intelectual entusiasmado, indeciso entre a vanguarda e a psicanálise. A maioria de sua obra, por outro lado, logo passou a sugerir impressões cuja força gráfica tornava o sarcasmo uma representação ou solene ou desconcertante – mas invariavelmente agressiva.

Luis Buñuel estaria completando 100 anos; duvido que exultasse. Seus filmes são um legado já suficientemente incômodo para qualquer pessoa menos inocente: em Buñuel, as convenções são uma ilusão só levemente mais irritante que a liberdade; o sexo pode ser uma pulsão tão urgente quanto, freqüentemente, ridícula; e a observação mais imparcial do gênero humano jamais seria capaz de descartar a origem tão flagrantemente animal – ao mesmo tempo selvagem e patética – de cada um de nossos gestos.

Acima, Catherine Deneuve como prostituta em *A Bela da Tarde*, no célebre encontro com o cliente japonês. Ele traz para o bordel uma caixa com um inseto dentro, e apenas ela entre as moças da casa aceita descobrir o significado da fantasia. Abaixo, cena de *Os Esquecidos*

FOTOS SHOOTING STAR/KEYSTONE

Seu cinema oferece um farto material de momentos antológicos; eu selecionei trinta cenas numa seleção tão arbitrária e pessoal quanto qualquer seleção. São trinta imagens para os seus 100 anos. Tenho dúvidas se Luis Buñuel se importaria muito com nossa lembrança, nossa tagarelice ou nossas homenagens – tenho dúvidas se se importaria muito com nossa existência, nossa felicidade ou nossos desejos. Suas imagens, seja como for, continuam povoando nossos sonhos. Graças a elas, provavelmente, temos sonhado melhor:

- O detalhe da mão titubeante de Viridiana ordenhando a vaca.
- A sucessão do close da mão direita de um homem com um buraco no centro da palma de onde saem formigas, seguido pelo detalhe dos pêlos na axila de uma mulher tomando sol, deitada na relva, e pela imagem de um ouriço sobre a areia em *Um Cão Andaluz*;
- As caminhadas silenciosas dos personagens principais por uma estrada vazia, através de todo *O Discreto Charme da Burguesia*;
- Pedro Armendariz caminhando entre a carne pendurada no frigorífico do açougue em *O Bruto*;
- A árvore sem folhas, de onde voam pássaros negros recortados contra um céu claro, na primeira cena de *Escravos do Rancor*;
- As duas lesmas rastejando pelas coxas ensangüentadas de Claire, a menina que é estuprada e assassinada em *Diário de uma Camareira*, enquanto ela jaz, pernas ligeiramente abertas, no solo da floresta;
- Os esqueletos dos arcebispos nos rochedos de uma praia abandonada em *L'Âge d'Or*;
- O fuzilamento do papa, imaginado por um dos personagens de *O Estranho Caminho de São Tiago*;
- O detalhe das pernas à mostra e sujas de lama de Rosita Quintana quando é recuperada pela família que a acolhe do temporal em *Susana, Mulher Diabólica*;
- Fernando Rey jogando um balde de água em Carole Bouquet no início de *Esse Obscuro Objeto do Desejo*;
- O close do olho de uma avestruz, estranhamente sinistra, no final de *O Fantasma da Liberdade*;
- São Simão, o Estilita mudando-se de sua coluna para uma mais alta em *Simão do Deserto*;
- A seqüência do vale do eco em *As Aventuras de Robinson Crusoé*;
- O momento em que Kay Meersman experimenta andar com saltos altos pela primeira vez em *A Adolescente*;
- Tristana exibindo-se para o jovem mudo;
- O sonho do soldado em *O Discreto Charme da Burguesia*;
- Os créditos de *Uma Mulher sem Amor*;
- Os escorpiões e o rato no início de *L'Âge d'Or*;
- As três ovelhas que entram balindo no que restou da festa de onde, desesperados, os convidados tentam sair em *O Anjo Exterminador*;
- A travessia do rio e a neblina na montanha em *Subida al Cielo*;
- Michel Piccoli atirando esterco por todo o corpo de Catherine Deneuve em *A Bela da Tarde*;
- O *valet de chambre* de Fernando Rey, ao saber que iria para Paris em *O Discreto Charme da Burguesia*, declarando "*Tant mieux. J'étais fatigué de ces steaks à l'huile*";
- O rosto da mãe velando seu filho bebê, que acabara de morrer, em *Terra sem Pão*;
- O velho Paco Martinez comentando para Pedro Armendariz e Katy Jurado em *O Bruto*: "*En mi tiempo, los hombres no eran tan mariquitas como ahora*";
- O jovem puxando por duas cordas dois padres maristas, melões, vários tipos de dejetos e dois pianos de cauda que servem de base para dois burros mortos, em razoável putrefação, em *Um Cão Andaluz*;
- A representação burlesca, com temas bíblicos, em *A Ilusão Viaja de Ônibus*;
- A jovem Meche lavando os braços e as pernas com leite, que é visto minuciosamente derramando-se sobre suas coxas, em *Os Esquecidos*;
- O ataque a Maria Felix em *Os Ambiciosos*;
- Arturo de Córdova ziguezagueando, transido, pelo mosteiro onde havia se encerrado para encontrar a paz, no final de *O Alucinado*;
- O olhar cheio de satisfação, ambigüidade e orgulho de Catherine Deneuve, que ergue o dorso, deitada de bruços, o cabelo em desalinho, depois de receber o célebre cliente japonês em seu quarto no bordel, e que, ouvindo uma de suas companheiras exprimir temor de uma experiência semelhante, pergunta, a voz fraca e feliz: "Como você pode saber?". ■

FOTO SHOOTING STAR/KEYSTONE

Acima, Fernando Rey em *O Discreto Charme da Burguesia*, talvez a mais contundente sátira de Buñuel. O personagem de Rey, embaixador de uma ditadura de bananas que vive no doce luxo do exterior, é surpreendido por assaltantes numa festa. Escondido sob uma mesa, denuncia-se ao tentar apanhar um vistoso presunto caído no chão. A seqüência fica entre a ilusão e a realidade, como boa parte do que o cineasta filmou, mas de forma peculiar: para ele, sonhos são trocadilhos; normas, armadilhas, e personagens, insetos. Os animais, para Buñuel, são um alívio da necessidade de pensar no homem

Buñuel, 100

Até o fechamento desta edição não havia previsão de mostras no Brasil para celebrar o centenário do espanhol Luis Buñuel (1900-1983), que acontece neste mês. Principais filmes do diretor: *Um Cão Andaluz* **(1929),** *L'Âge d'Or* **(1930),** *Madrid 36* **(1937),** *Os Esquecidos* **(1950),** *Susana, Mulher Diabólica* **(1950),** *Uma Mulher sem Amor* **(1951),** *O Alucinado* **(1953),** *Ensayo de un Crimen* **(1955),** *Nazarin* **(1958),** *Os Ambiciosos* **(1959),** *A Adolescente* **(1960),** *Viridiana* **(1961),** *O Anjo Exterminador* **(1962),** *O Diário de uma Camareira* **(1964),** *Simão do Deserto* **(1965),** *A Bela da Tarde* **(1967),** *O Estranho Caminho de São Tiago* **(1969),** *Tristana* **(1970),** *O Discreto Charme da Burguesia* **(1972),** *Esse Obscuro Objeto do Desejo* **(1977)**

Provocações de um cineasta católico

Kevin Smith, diretor de *Dogma*, afasta as acusações de heresia e diz a BRAVO! que seu filme é em favor da fé. Por André Luiz Barros

Expoente do cinema independente americano, aquele que fez do Sundance Film Festival a meca das novidades *off-Hollywood*, Kevin Smith chegou ao sucesso com uma comédia quase toda rodada numa mercearia de subúrbio americana – *O Balconista*, de 1994 –, que conquistou não só o Sundance como também um prêmio de crítica em Cannes naquele ano. Apesar das imaturidades perdoadas aos independentes, Smith tornou-se conhecido pelos diálogos inteligentes e, às vezes, surrealistas em meio a filmes em que o roteiro (sempre de sua lavra) costurava peripécias amorosas de turmas de pós-adolescentes típicos de cidades periféricas. O gosto pelas histórias em quadrinhos, que o fez roteirizar o aguardado *Superman Lives*, não indicava que Smith pudesse fazer tanto barulho com um novo filme. Mas o roteiro de *Dogma* – no qual há um deus mulher, uma Virgem Maria que tem filhos depois de parir Jesus e um Moisés chamado de bêbado por um anjo – espantou associações religiosas, como a The Catholic League, americana, e a TFP (Tradição, Família e Propriedade). Ambas pediram a proibição da exibição do filme. Depois dos protestos, o Ministério da Justiça brasileiro proibiu *Dogma* para menores de 18 anos. Abaixo, trecho da entrevista concedida por telefone a **BRAVO!** pelo diretor e roteirista, que diz acreditar em Deus e acha que o seu filme é "pró-fé":

BRAVO!: O sr. não acha que um filme como *Dogma* é um desrespeito à fé das pessoas no mundo todo?

Kevin Smith: Não, realmente não acho. Até creio que *Dogma* seja um filme em favor da fé, é uma maneira de pôr a fé na tela. *Dogma* é pró-fé, não acredito que ataque frontalmente a igreja ou os conceitos ou dogmas católicos, e essa nem foi minha intenção. É preciso que fique claro que creio profundamente em Deus. Tentei, na verdade, fazer um filme sobre como Ele é poderoso e como precisamos dessa fé. E quis, ao mesmo tempo, fazer graça.

O filme deveria, então, ser visto como uma grande piada, que, por acaso, trata de temas da Igreja Católica?

O filme é, em primeiro lugar, uma comédia. Há trechos mais sérios, é claro, para conduzir os espectadores a algum tipo de reflexão. Mas, na maior parte do tempo, o objetivo é exclusivamente cômico.

O sr. teve a intenção de provocar ou zombar dos limites das pessoas que acreditam no texto da Bíblia?

Algumas pessoas nos Estados Unidos e no Brasil tiveram essa visão de que eu teria feito o filme para zombar do cristianismo. Não acho que seja o caso. Não há nenhuma zombaria no filme todo; há apenas piadas. Mas piadas que não têm o intuito ou a força de ridicularizar a igreja ou a Bíblia. Falaram em um ataque aos católicos, mas creio que é o contrário, não é um ataque, é uma defesa.

Como foi a crise individual que o sr. viveu antes de escrever o roteiro de *Dogma*?

Foi uma crise que pôs em dúvida as bases de minha fé católica. Na verdade, não foi uma crise que tenha abalado a certeza de minha fé. O que houve foi que eu me perguntei, em profundidade, se eu deveria continuar sendo católico ou se deveria encontrar uma outra religião para mim. E o que me colocou em dúvida sobre minha religião nada teve a ver com fé ou com a idéia de Deus; foram temas políticos como a condenação católica ao aborto. Cheguei a me perguntar em meio à crise: "Por que continuar a crer em Jesus Cristo e na Virgem Maria?". Cheguei a conviver com outras religiões, participei de rituais budistas e de outras seitas. Mas cheguei à conclusão de que todas as religiões mantinham a fé como base e de que minha fé, na verdade, é a católica, e não outra qualquer. Experimentei participar de uma igreja pentecostal, conheci pastores de outras religiões, mas nenhuma me deu o que a católica me dá.

Como foi sua formação religiosa? Sua família era católica?

Fui criado num ambiente religioso, de fé. Minha mãe costumava ir à igreja uma vez por semana, conheci a Bíblia desde muito novo.

É verdade que a mudança de distribuidor da potente Miramax para a Lion's Gate teve relação com o conteúdo religioso de *Dogma*? Na verdade, o que aconteceu?

FOTOS DIVULGAÇÃO

Na pág. oposta e nesta, cenas de *Dogma* (com Kevin Smith, de boné virado): filme sobre como Deus é poderoso

É bom que fique claro que nos Estados Unidos a Igreja Católica nunca disse nada contra meu filme. Foi o grupo The Catholic League que levantou protestos. Eles vão, periodicamente, aos escritórios dos diretores das maiores empresas do país reclamar sobre algo que eles consideraram ofensivo aos católicos e que tenha sido veiculado por aquela empresa. Foi o caso da reclamação contra o Gay Day na Disneyworld. É um dia do ano, eleito pelos gays, em que eles invadem, informalmente, a Disneyworld e fazem lá sua festa particular. Não foi a direção da Disney que instituiu isso, foram os próprios gays. Então, essa Catholic League já esteve nos escritórios dos altos executivos da Disney para reclamar desse Gay Day. É também uma ótima oportunidade para eles conseguirem publicidade para sua causa. Foi o que aconteceu com meu filme. Você sabe, a Miramax hoje pertence à Disney e preferiu dar ouvidos às reclamações, não da igreja, mas da Catholic League, que é bem mais radical. Eles parecem não admitir, de jeito nenhum, que as palavras *comédia* e *católico* andem próximas. Então, saiu a Miramax e entrou a Lion's Gate, que gostou muito do resultado.

No Brasil, o Ministério da Justiça esteve para liberar *Dogma* para pessoas acima de 16 anos, mas acabou optando por proibi-lo para menores de 18. Como o sr. vê a decisão?

Está certa. Mas creio que um garoto ou uma garota de 16 anos podem entender e gostar tranqüilamente do filme. Alguns pais não gostam de ouvir na tela palavras como *fuck*, mas não fui o único a usá-la no cinema, nos últimos tempos. Na verdade, creio que não há uma idade específica para se ter senso de humor.

Quantas pessoas já assistiram a *Dogma* nos Estados Unidos? É seu maior sucesso?

Cerca de 30 milhões de pessoas. É um bom número. Meus outros filmes chegaram, no máximo, a 10 milhões. Mas já esperava algum salto, porque sempre fiz filmes pequenos, os chamados independentes, com um elenco muito particular, sem grandes nomes. Dessa vez chamei Matt Damon, Alanis Morissette e outros. Muitos amigos meus tiveram uma reação negativa ao ver o filme em pré-estréias, mas não por conta de qualquer ofensa contida nele. Eles simplesmente reclamaram que era muito diferente dos meus primeiros filmes, por concentrar-se mais em temas religiosos. Muitos se perguntaram: "O que aconteceu com Smith? Ele costumava fazer filmes engraçados sobre a vida aqui do bairro e agora não consegue parar de falar de religião!". Por isso, eu estava temendo que o público não reconhecesse que era um filme meu, mas nunca esperei uma tal reação por parte de alguns setores religiosos.

Por que Alanis Morissette no papel de Deus?

Ela é apenas uma ótima amiga de outros tempos. Quase participou de meu filme anterior, *Procura-se Amy*, mas na hora não pôde entrar. A escolha faz parte da atmosfera geral do filme – é bom lembrar outra vez que é apenas um filme engraçado. Não vi reações demasiadamente negativas diante dessa escolha. As pessoas diziam apenas: "Não nos importamos que Deus seja representado por uma mulher, mas por que uma cantora de rock como Alanis!?".

O sr. se inspirou em filmes como *Je vous Salue, Marie*, de Godard, ou *A Última Tentação de Cristo*, de Scorsese, que também tratavam de temas católicos, quando pensou em fazer *Dogma*?

Em *A Última Tentação de Cristo*, certamente. É um filme maravilhoso. É uma tristeza que ele tenha levantado tanta controvérsia nos Estados Unidos, pois é outro exemplo de um filme pró-religião e em favor da fé.

Há quem diga que o cinema desperta uma reação catártica nos espectadores e serve mais para despertar discussões do que para influenciar suas ações diretamente. Em relação a *Dogma*, o sr. concorda?

Vi reações bastante interessantes de jovens que assistiram ao filme. Muitos deles saíram conversando sobre religião e catolicismo, pondo esses temas em discussão, o que me parece bastante positivo.

Houve outros problemas com associações religiosas ou com a Igreja Católica em outros países, além do Brasil?

O filme foi lançado na Inglaterra e na França e ali não houve nenhuma reação comparável a essas dos Estados Unidos e do Brasil. Se houve em algum outro lugar, não sei. Gostaria apenas de que as pessoas vissem um filme como uma comédia sobre o catolicismo, e não como uma blasfêmia. Não estou, de jeito nenhum, zombando da fé das pessoas.

O sr. pretende voltar a tratar de religião em seus filmes?

Não tão cedo...

Os espectros de Bergman

Lançadas em vídeo algumas das mais inquietantes obras do cineasta sueco

Harriet Anderson em *Monika e o Desejo*

Crueldade, desespero irracional e um toque demoníaco estão em *A Hora do Lobo*, um das mais impressionantes obras de Ingmar Bergman. Finalmente, ela está ao alcance do público pela Continental Home Video depois de ter ficado quase 30 anos desaparecida das retrospectivas brasileiras do cineasta.

As definições acima foram dadas, na realidade, ao dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), a quem Bergman – e todo moderno teatro ocidental – devem muito. O terror cósmico, ou mefistofélico, de Strindberg impregna o cinema bergmaniano numa soma da luta entre sexos e da realidade humana regida pela *Sonata dos Espectros* (uma peça de Strindberg), onde os mortos – seriam mesmo mortos ou alucinação das personagens? – se confundem com os vivos.

Uma ilha deserta do Báltico, um casal sem comunicação e gente fantasmagórica nas imediações. A expressão desarmada e pungente de Liv Ullman – uma das atrizes absolutas de qualquer época – e o silêncio ameaçador de Max von Sydow sintetizam nesta obra de 1966, em preto-e-branco, tudo que o artista pensa da solidão freqüente na relação entre pais e filhos, marido e mulher, temas que voltariam em *Gritos e Sussurros* e *Cenas de um Casamento*.

A coerência de Bergman já é visível em um filme bem anterior: *Monika e o Desejo*, produção de 1952, que também está no pacote da Continental. O enredo é aparentemente simples: dois jovens entusiastas e com ânsia de liberdade partem para a aventura do amor. Mas, quando Harriet Anderson olha para a câmara – para nós – numa sequência longa e enigmática, o frio da ameaça se instala. Cinema na instância da metafísica. – JEFFERSON DEL RIOS

Antes da festa

A obra de Joaquim Pedro antecede o Grande Prêmio Cinema Brasil

O Grande Prêmio Cinema Brasil escolhe, no dia 12 deste mês, os destaques do ano passado nas categorias Filme Nacional e Internacional, Diretor, Atriz, Ator e Série de Tevê. A festa, no Palácio Quitandinha, em Petrópolis (RJ), não chega a ser um Oscar do cinema brasileiro, segundo o Secretário do Audiovisual do Minc, José Álvaro Moisés: "O Oscar é só uma estratégia de marketing para lançamento dos filmes americanos. O Grande Prêmio segue outra lógica. Quer aproximar o cinema brasileiro do seu público e recuperar o seu papel formador da cultura nacional", diz. A obra de Joaquim Pedro de Andrade foi escolhida para anteceder a premiação. Uma semana antes da festa, a Cinemateca de São Paulo e o MAM do Rio exibirão seis longas do cineasta, morto em 1988: *Macunaíma*, *O Padre e a Moça*, *Garrincha, Alegria do Povo*, *Os Inconfidentes*, *Guerra Conjugal* e *O Homem do Pau-Brasil*. – DENISE LOPES

Ao ar livre

Programa do Ministério da Cultura leva o cinema brasileiro a praças no interior

Concluídas as visitas a 15 Estados brasileiros, termina neste mês a primeira etapa do programa *Cinema na Praça*, do Ministério da Cultura. Desde dezembro, uma equipe organizada pela Secretaria do Audiovisual faz projeções em praças de pequenas cidades pelo país. "São lugares que não têm salas de cinema e onde até o acesso à televisão é limitado", diz Verônica Lima, coordenadora do projeto. "Os títulos foram selecionados para encorajar o posicionamento crítico das pessoas quanto à formação da cultura e identidade nacional." Neste mês, as exibições começam no dia 2, em Campina Grande, na Paraíba, com o filme *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina. No dia 20, *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, de Hector Babenco, será projetado em Caxias, no Maranhão, completando o ciclo. – GISELE KATO

Fernando Ramos da Silva em *Pixote*: no projeto

FOTOS DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS

O GODOT QUE VIRIA DO MAR

Um Certo Dorival Caymmi, **documentário sobre o compositor, faz o público esperar por soluções contextuais e narrativas que nunca aparecem**

Por Nelson Hoineff

Caymmi, em cena do documentário: produção que não aproveita as potencialidades de um gênero

FOTO DIVULGAÇÃO

Se o documentário pudesse ser visto como um gênero em si, nenhum outro gênero – da comédia ao western – teria passado por tantas transformações ao longo da centenária história do cinema. Porque o cinema, ele mesmo, nasceu documentando o cotidiano – e menos de 20 anos depois já era um inestimável instrumento de ação social. Em 1928, Joris Ivens já fazia de *A Ponte* "um estudo sobre movimento, composição e linguagem cinematográfica", para usar a avaliação de Kees Bakker. Um ano depois, Vertov propunha, em *Um Homem com uma Câmera*, mostrar a vida unicamente por meio da captação da realidade.

O documentário, com Leni Riefenstahl, foi eficiente para construir o nazismo e, com John Ford, ajudou a destruí-lo. Documentários retratam a realidade com a mesma facilidade com que a manipulam. Modernamente, ganharam a possibilidade de falar na primeira pessoa. Bem, não tão modernamente, é claro. Os diários de Jonas Mekas começaram a ser filmados em 1964. Trinta anos depois, de qualquer forma, a brasileira Helena Solberg usava a câmera muito mais para registrar sua própria interpretação de Carmen Miranda do que para simplesmente biografá-la, o que já era uma grande coisa – uma coisa nova, pelo menos, no documentário brasileiro.

Há menos de quatro meses, um pequeno documentário argentino, *Imagens da Ausência*, ganhava o primeiro prêmio no Festival de Yamagata, um dos mais prestigiosos do mundo. O diretor, German Kral, de 29 anos, falava sobre o sentimento de ausência que sentiu depois da separação dos pais, anos antes. Seu filme lembrava que o documentário, que antes olhava para fora, agora é livre também para olhar para dentro – e que o uso de imagens reais de uma guerra ou de uma paisagem, por exemplo, é tão lícito quanto a recorrência a imagens de uma lembrança ou uma idealização.

O documentário mudou muito mesmo nesse tempo todo. E é claro que os mecanismos de distribuição tiveram nos anos recentes uma responsabilidade grande sobre isso. A televisão multicanal abriu uma janela para o documentário que é proporcionalmente muito maior do que a aberta para qualquer outro gênero. E encorajou obras que de outra forma não poderiam ser feitas. Documentários investigativos ou contemplativos. Produções muito boas, médias ou ruins.

Um Certo Dorival Caymmi, de Aluisio Didier, nasceu como parte dessa possibilidade – e, infelizmente, não se enquadra na primeira categoria. Agora editado para cinema, compõe-se fundamentalmente de uma única entrevista, feita numa única locação. A ela são acrescentados três ou quatro números tirados de um antigo *Andy Williams Show* para a televisão americana e outros tantos de uma apresentação de Dori Caymmi. Nada mais, exceto algumas imagens aéreas de Salvador, fotos fixas (tiradas quase todas de um livro, *Caymmi, Som, Imagem, Magia*, de 1985) e cenas de *Banana da Terra* (1938), do português Ruy Costa (que ficou mais conhecido como autor de marchinhas como *Formosa*). A contextualização desse pequeno material é tão tênue quanto as intenções autorais. Não sendo uma biografia ou uma abordagem criativa sobre Caymmi, o filme não é também um simples show – mesmo com a infame perfumaria visual que se costuma acrescentar a esses temíveis "docu-clipes".

Há também uma historinha ficcional, rodada, por insondáveis motivos, não em Salvador, mas no Ceará. Ela termina com um menino de 10 anos, contemplativo sobre uma árvore, como a esperar alguém. São evocações de Jules Massenet, diz o compositor, lembrando-se da própria infância. Como o menino, no entanto, esperamos todos, ao longo do documentário, por um Godot que o redima – por um notável Caymmi que não chega jamais.

Um Certo Dorival Caymmi, de Aluisio Didier. Com participações de Dori Caymmi, Paulo Gracindo e Jorge Amado, entre outros. Patrocínio: Banco Real, BNDES, TVA, MinC. Estréia neste mês

Os Filmes de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Amigas de Colégio** (*Fucking Åmål*, Suécia, 1998), 1h29. Drama.	Direção: De Lukas Moodysson, que estréia no longa-metragem.	**Rebecca Liljeberg** e **Alexandra Dahlström** (*foto*), duas revelações.	Duas adolescentes se apaixonam e enfrentam o preconceito das colegas e da sociedade provinciana de Åmål, no interior da Suécia.	Para conhecer uma outra vertente do novo cinema nórdico, que guarda semelhanças (a fotografia granulada) e diferenças (tratamento mais convencional) com os dinamarqueses do *Dogma*.	Nas atrizes. Surpreende, no caso de duas garotas adolescentes (principalmente no de Rebecca Liljeberg), o misto de força e de delicadeza em interpretações sob todos os aspectos difíceis.	"O diretor tem dois trunfos exuberantes: as atrizes Rebecca Liljeberg, 18 (Agnes, a garota evitada na escola por suas tendências sexuais) e Alexandra Dahlström, 15 (Elin, a gata do lugar)." (Alvaro Machado, *Folha de São Paulo*)
	Beleza Americana (*American Beauty*, EUA, 1999), 2h02. Comédia dramática.	Direção: de Sam Mendes, diretor inglês de teatro que estréia no cinema. Produção: DreamWorks/Jinks/Cohen Company.	**Kevin Spacey**, **Annette Bening** (*foto*), Mena Suvari, Thora Birch, Wes Bentley e Peter Gallagher.	Um homem (Spacey), prestes a perder o emprego e dominado por paixões proibidas, começa a dar vazão a seus desejos, enquanto sua relação com a mulher e a filha se agrava.	O filme foi indicado ao Globo de Ouro e é apontado como um dos favoritos ao Oscar. A atuação de Kevin Spacey é irrepreensível, e há a fotografia de Conrad L. Hall (Oscar por *Butch Cassidy e Sundance Kid*).	No propalado efeito especial das pétalas de rosa vermelhas que acompanham os devaneios do personagem Lester Burnham (Kevin Spacey), e na construção da narrativa, que desvenda o crime de trás para frente.	"Mendes nos leva do humor para o horror para algo poético e humano. O resultado é uma comédia trepidante que faz gargalhar enquanto fere." (Peter Travers, na *Rolling Stone*)
	Fim de Caso (*The End of the Affair*, EUA/Grã-Bretanha, 1999), 1h45. Drama.	Direção: do irlandês Neil Jordan, de *Entrevista com o Vampiro*, *Michael Collins* e *The Butcher Boy*. Produção: Columbia Pictures.	Ralph Fiennes, a infatigável **Julianne Moore** (*foto*) e Stephen Rea, ator-assinatura de Jordan.	Na Londres do pós-guerra, um escritor (Fiennes) oferece-se para investigar a vida da mulher (Moore) de um amigo (Rea), que suspeita que ela esteja tendo um caso. Na realidade, o escritor e a mulher são ex-amantes e mantiveram um tórrido caso de amor durante a guerra.	Esta é uma adaptação mais profunda e mais franca do clássico de Graham Greene, que comoveu as gerações do pós-guerra e já foi levado ao cinema com sucesso.	Em Fiennes, que, segundo todas as críticas, "nasceu para fazer este papel" (e dedicou-se a meses de pesquisa sobre a vida de Greene para melhor compreender o personagem que muito consideram o alter ego mal disfarçado do escritor).	"Belamente produzido, emocionalmente sofisticado, *Fim de Caso* tem tudo o que um romance de época exige, incluindo uma bela trilha e desempenhos inesquecíveis de seus atores." (*Los Angeles Times*)
	O Talentoso Ripley (*The Talented Mr. Ripley*, EUA, 1999), 2h19. Drama de suspense.	Direção: de Anthony Minghella, em seu primeiro projeto desde o muito premiado *O Paciente Inglês*. Produção: Miramax Films/Columbia Pictures.	Os meninos dourados da Miramax – **Matt Damon** e **Gwyneth Paltrow** (*foto*) – mais Cate Blanchett, Jude Law e Philip Seymour Hoffman.	O pobretão Ripley (Damon), pianista e atendente do banheiro do Carnegie Hall, faz-se passar por um colega de faculdade de um playboy americano (Law) de férias na Itália com a namorada (Paltrow). Em pouco tempo ele estará incorporando uma série de crimes. Baseado no livro de Patricia Highsmith.	O segundo ato depois do sucesso é sempre difícil, e Minghella se sai mais que à altura. E que tal Matt Damon como um brilhante vilão gay?	Na presença de Hitchcock. Da abertura à trilha musical e ao enquadramento de cenas-chave, o cineasta é a influência mestra de Minghella. E fãs do livro vão se divertir (ou se exasperar) com os pontos de divergência entre o texto de Highsmith e a versão de Minghella (a personagem de Cate Blanchett, por exemplo....)	"Uma forte demonstração de talento, *O Talentoso Ripley* é uma história inebriante e envolvente que só perde um pouco do seu ritmo perto do fim." (*Variety*)
	São Jerônimo (Brasil, 1998), 1h18. Drama.	Direção: de Julio Bressane, expoente do chamado cinema udigrudi brasileiro, autor de *Matou a Família e Foi ao Cinema*, *Brás Cubas* e *O Mandarim*. O filme chega a São Paulo um ano depois de haver estreado no Rio.	**Everaldo Pontes** (*foto*), prêmio de Melhor Ator no Festival de Brasília do ano passado, cumpre um bem-sucedido *tour de force* no papel-título.	A vida, a filosofia e as provações religiosas de São Jerônimo, que verteu a Bíblia para o latim (Vulgata – a tradução autorizada pela igreja) e se tornou um dos personagens mais interessantes do cristianismo.	Este é um filme que vai na contramão de um cinema brasileiro cada vez mais convencional e menos "ousado". Pode ser enfadonho em alguns momentos. Prêmios, também, de Melhor Direção e Melhor Fotografia (José Tadeu Ribeiro) em Brasília.	Na extrema, soberba, fantástica beleza plástica da fotografia de José Tadeu Ribeiro. A lentidão da história pode causar a perda definitiva da fé, mas o visual é epifânico.	"Um dos mais eruditos, ousados e originais cineastas brasileiros, Bressane fez aqui um de seus ensaios audiovisuais mais acessíveis. Isso não significa que seja um filme fácil, daqueles que se digerem com pipoca. Mas há prazer e dádiva." (Carlos Adriano, *Folha de S.Paulo*)
	Iremos a Beirute (Brasil, 1998), 1h38. Drama.	Direção: do cearense Marcus Moura, que faz sua estréia em longa-metragem. Produção: Luz Filme.	Giovanna Gold e Ilya São Paulo como protagonistas, Guilherme Karam no papel de um libanês, entre outros.	Quando criança, no interior do Ceará, Salma promete casar-se com um dos jogadores do time de futebol dos amigos de seu irmão. A partida durante a qual ela escolheria o seu parceiro é interrompida por um acidente trágico. Vinte anos depois, ela volta à cidade a fim de cumprir a promessa.	É um dos filmes da safra produzida no Ceará, Estado que tem sido apontado como um novo "pólo" de cinema brasileiro. *Iremos a Beirute* abriu o festival Cine Ceará no ano passado.	Na fotografia de Mário Carneiro, que assinou a direção fotográfica de alguns dos mais importantes filmes do Cinema Novo, e na trilha sonora do compositor cearense Manassés de Souza, que faz música regional de alta qualidade técnica.	"Não é nenhuma maravilha e até pode ser demolido por quem estiver interessado somente em apontar suas falhas. Mas *Iremos a Beirute* possui qualidades regeneradoras para quem estiver disposto a garimpar o que há de positivo nas imagens assinadas pelo mestre fotógrafo Mário Carneiro." (Luiz Carlos Merten, na *Folha de S.Paulo*)
NO EXTERIOR	**50º Festival Internacional de Cinema de Berlim** De 9/2 a 20/2. Berlim, Alemanha.	Até o fechamento desta edição, a lista dos participantes não havia sido divulgada. É certo, porém, que Wim Wenders abre o festival com seu novo filme, *The Million Dollar Hotel*.	A atriz francesa Jeanne Moreau é homenageada com o Urso de Ouro pelo conjunto de sua obra, e a atriz chinesa Gong Li (*Lanternas Vermelhas*) preside o júri internacional.	*The Million Dollar Hotel*, de Wenders, com Mel Gibson, Mila Jovovich e Jeremy Davies, conta a história de um agente federal que investiga a morte do filho de um magnata da imprensa num hotel barato em Los Angeles. A idéia para o roteiro e a composição da trilha sonora são de Bono Vox, do U2.	O Festival de Berlim é um dos três acontecimentos cinematográficos mais importantes do mundo, junto com o Oscar e o festival de Cannes.	Na mostra paralela *Panorama*, de que já participaram, entre outros, Jean-Luc Godard, com *JLG/JLG* (1995), Tim Roth, com *Zona de Conflito* (1999), os brasileiros Bruno Barreto, com *Carried Away* (1996), e Sérgio Resende, com *Guerra de Canudos* (1998).	"Quando filmávamos *Asas do Desejo* em Potsdame Platz, eu não podia imaginar que 15 anos depois estaríamos abrindo o festival de Berlim com outro de meus filmes." (Wim Wenders)
	2º Festival de Cinema do Mercosul De 20/2 a 27/2. Em Punta del Este, Uruguai.	Do Brasil, estarão presentes os diretores Luís Villaça, Cacá Diegues, Sérgio Rezende, Geraldo Moraes; da Argentina, Pablo Trapero, Mercedes García Guevara; do Uruguai, Esteban Schoeder; do México, Alejandro Springall, entre outros.	Entre os brasileiros, Denise Fraga, Luís Melo (**Por Trás do Pano**, *na foto*), Toni Garrido e Patrícia França (*Orfeu*), Paulo Betti (*Mauá – o Imperador e o Rei*), Antônio Fagundes (*No Coração dos Deuses*).	*Por Trás do Pano*: o amadurecimento profissional e sentimental de uma atriz; *Orfeu*: o mito de Orfeu transposto para uma favela carioca; *Mauá – o Imperador e Rei*: a história do Visconde de Mauá; *No Coração dos Deuses*: a aventura dos bandeirantes no interior do Brasil.	Esta é a segunda edição de um festival que pode vir a se tornar um importante meio de discussão e difusão do cinema latino-americano.	No cinema argentino. Os filmes *Rio Escondido*, de Mercedes García Guevara, e *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, participaram, no mês passado, do Sundance Festival, nos Estados Unidos.	"Promovido pelo Ministério de Turismo do Uruguai e pela Prefeitura de Maldonado, o *MercoCine* não é competitivo. O objetivo é apresentar um painel da produção recente dos países do Mercosul e estimular as relações entre produtores e realizadores da região." (José Geraldo Couto, na *Folha de S.Paulo*)
	Man on the Moon (EUA, 1999), 1h58. Biografia.	Direção: de Milos Forman, em seu primeiro filme desde o controvertido *O Povo contra Larry Flynt*. Produção: Jersey Films/Universal Pictures.	**Jim Carrey** (*foto*) investe firme em sua trajetória "séria"; Courtney Love, firme em sua carreira hollywoodiana; mais Paul Giamatti e Danny De Vito.	A vida de Andy Kaufman (Carrey), o estranho, maníaco e incendiário comediante que se tornou uma figura cultuada nos Estados Unidos dos anos 70-80, com sua proposta de explodir os limites entre comédia e arte performática.	Curiosidade é um bom motivo – Kaufman é um verdadeiro deus para a geração dos 70/80 nos Estados Unidos, mas mal deixou sua marca no resto do mundo (que tomou contato apenas com o lado mais superficial de sua obra, nas séries de *TV Taxi* e *Saturday Night Live*).	Em Jim Carrey, que certamente será indicado para vários prêmios. E na trilha: o produtor Michael Stipe, fã apaixonado de Kaufman, colocou sua banda, R.E.M., tocando variações da sua canção *Man on the Moon*, que inspirou o roteiro de Alexander e Larry Karaszewski (os mesmos de *Larry Flynt* e *Ed Wood*).	"*Man on the Moon* é uma experiência brilhante e maniacamente engraçada, mas qualquer pessoa que espere do filme a chave para o enigma de Andy Kaufman vai sair profundamente decepcionada." (*Entertainment Weekly*)
	The Cider House Rules (EUA, 1999), 2h05. Drama.	Direção: do sueco Lasse Hallstrom, em seu primeiro projeto americano desde *Aprendiz de Sonhador* (*What's Eating Gilbert Grape*). Produção: Miramax Films.	**Tobey Maguire** (*foto*) (*Tempestade de Gelo*), Charlize Theron (*Celebrity*, *The Astronauts Wife*), mais Michael Caine e Delroy Lindo.	A vida de Homer Wells (Maguire), um órfão adotado pelo médico (Caine) encarregado de um orfanato no Maine, do seu treinamento como aprendiz de obstetra às suas aventuras como colhedor de maçãs. Baseado no livro premiado de John Irving, que também assina o roteiro.	O livro, com fama de impossível de ser adaptado, chega ao cinema depois de uma jornada de mais de dez anos e cinco diretores – e recebe o tratamento sensível e gentil de Hallstrom, mais um punhado de excelentes interpretações.	Em Caine. Indicado, com justiça, para um Globo de Ouro, ele rouba todas as cenas que lhe cabem. E na espetacular fotografia de David Gropman, que se inspira nas pinturas de Andrew Wyeth.	"Uma adaptação soberba do livro de John Irving, muito superior a qualquer outra versão cinematográfica das obras de Irving – completa e decididamente anti-sentimental." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE SÃO JERÔNIMO: BERTRAND LIRA/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

FOTO ALEX LARBAC/TYBA

João Gilberto deixa o palco na entrega do Prêmio Sharp de 1992, carregando seu violão, com o qual revolucionou a música brasileira

João só

Há seis anos sem gravar, João Gilberto lança um novo CD, com produção de Caetano Veloso, e mostra que sua particular revolução está em voltar sempre ao começo

Por André Luiz Barros*

João Gilberto Prado Pereira de Oliveira é uma das mais ricas encruzilhadas da música brasileira do século 20. Uma cultura popular marcada pela exuberância, pela extroversão, pelo ritmo do batuque e desinibição do corpo sempre viu o virtuosismo e a concisão em suas hostes como um sonho difícil — ou extravagante. João Gilberto teve a coragem de encarnar esse sonho. Um sonho que representa o oposto da brasilidade idealizada como alegria pura, que, por ser idealizada, é falsa. João ousou transformar a suposta alegria permanente num rigorismo intimista, sem deixar de ser popular. E deu asas sólidas ao sonho de modernização de um país que, no fim dos anos 50, notou que precisaria de sofisticação e autodisciplina para sintonizar-se à (e, quem sabe, conquistar seu espaço na) cultura mundial. Talvez só o temperamento desviante de um individualista obstinado e rigoroso pudesse iniciar um diálogo de igual para igual com a cultura americana mais madura dos anos 60, pondo fim à exportação de ingênuas extravagâncias tropicais como Carmen Miranda. Seu maior aliado para conquistar o Carnegie Hall e os Estados Unidos, a partir de 1962, Antonio Carlos Jobim — uma personalidade mais fácil —, reconhecia nele o pai da criança chamada "Bossa Nova".

** com Denise Lopes*

Nisso tudo está a importância histórica de João Gilberto. Mas João Gilberto ainda não morreu.

Contrariando seu próprio voto de silêncio, que o fazia apenas dar shows esporádicos havia oito anos (lançou, há seis, o ótimo CD ao vivo, *Eu Sei que Vou te Amar*), sem falar na negativa a qualquer proposta de entrevista há décadas, João lança agora um CD em estúdio que, surpreendentemente, é seu primeiro gravado apenas com voz e violão; daí o título: *João Voz e Violão* (Universal). E, contrariando tendências mercadológicas, mantém uma coerência impressionante em relação a sua descoberta máxima, reiterando sempre, a cada disco e a cada faixa do novo disco, que a base de sua arte é uma só: o diálogo cadenciado entre a batida bossa-nova ao violão (já incorporada completamente ao cabedal da música brasileira moderna) e o canto anasalado, cantado baixinho, sempre pautado por divisões insuspeitadas da melodia e dos versos ao longo dos compassos. Mas é essa mesma coerência radical que leva muita gente a se perguntar se o pai da transformação na música dos anos 50 e 60 não se rendeu ao conformismo. Senão, por que então regravar *Desafinado* e *Chega de Saudade*, parecendo dar razão a quem sempre ouviu em seu trabalho o repetitivo e monótono, em vez da minúcia instrumental e vocal? Ou gravar *Desde que o Samba É Samba* e *Coração Vagabundo*, de Caetano Veloso, diretor de produção do CD, aparentemente (e em João as aparências enganam mesmo) sem nenhuma inovação a não ser a recusa de falar "Meu", no refrão "Meu coração vagabundo/ Quer guardar o mundo em mim"?

Abaixo, João Gilberto em show no Rio de Janeiro, em 1992, em imagem recorrente em sua carreira: ao banquinho, com o violão. Aos 69 anos, o baiano de Juazeiro, que nos anos 50 revolucionou a forma de tocar violão e cantar, influenciando, por extensão, toda a música brasileira que viria depois, lança seu primeiro CD gravado em estúdio apenas com voz e violão. Depois de seis anos sem entrar em estúdio – o CD anterior fora gravado ao vivo –, o disco produzido por Caetano Veloso inclui as regravações de vários clássicos do próprio João Gilberto, como *Desafinado* e *Chega de Saudade*, além de músicas de Tom Jobim, Ary Barroso, Gilberto Gil e Caetano

Esse cisma, no caso de João Gilberto, é inevitável. Até porque, para ouvidos mais condescendentes, o que João de fato fez foi transformar as duas músicas de Caetano em lamentos minimalistas com arranjos de violão impecáveis. Ou seja, no caso de João, será interminável a guerra entre os que admiram e percebem sua forma sutil de fazer a mesma coisa sem repeti-la jamais, e aqueles que só ouvem em João uma resignada repetição. "Se formos avaliá-lo pela ótica estrita do mercado, chegaremos à conclusão de que João apresenta sempre o mesmo produto e supera qualquer *revival* em chatice, gravando sempre as mesmas músicas. Mas, se o analisarmos à sua própria luz, notamos que há uma lei que perpassa toda sua obra: ele faz sempre a mesma coisa, mas se modificando todo o tempo. Sua batida é sempre a mesma, mas muda; assim como seu baixo é homogêneo, mas com variações, canta a mesma música, mas nunca igual, e da mesma forma, mas com diferenças", diz Walter Garcia, autor do recém-lançado e sagaz *Bim Bom – A Contradição sem Conflitos de João Gilberto* (ed. Paz & Terra, 221 págs.), um estudo minucioso sobre a arte de João, prova suficiente de que, mais de 40 anos depois de seu surgimento, ela ainda precisa de compêndios para ser entendida. Walter arrisca uma analogia entre essa lei joão-gilbertiana, que tanto incômodo causa, e a evolução histórica do Brasil. "Trata-se de um modo de tempo bem brasileiro: sempre vivemos um desenvolvimento que mantém as coisas onde estão, nunca somos iguais pela repetição. É só ler com atenção Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Schwarz e outros: a Regência, a escravidão, as revoltas, a República, todas foram formas de se repetir sem continuar iguais", diz.

O cisma se explica. Encruzilhada entre a antiga e a moderna canção brasileira, João Gilberto é também uma encruzilhada entre o cantor-violonista e o homem. E as idiossincrasias e sigilos deste último sempre ameaçaram borrar a imagem do primeiro. É a esse homem-enigma que se pergunta o porquê de decisões como regravar somente músicas de seus três antológicos LPs iniciais, *Chega de Saudade* (1959), *O Amor, o Sorriso e a Flor* (1960) e João Gilberto (1961). Caetano teve de demovê-lo da idéia para que o público pudesse ouvir algumas músicas mais recentes, como *Eu Vim da Bahia*, de Gilberto Gil. "Inventar não é para qualquer um: todo inventor entra para a história. Mas há um perigo nisso: já pensou se o trajeto entre o Rio e Paris fosse feito até hoje de 14 Bis?", diz, com ironia, o violonista Guinga, que vê em Garoto um precursor da bossa comparável a João. "O disco *Amoroso* não saía de minha cabeceira, e sua interpretação de *Estate* é um arraso. Todo mundo que cria quer silêncio e reclusão. Adoro o João, ele ficou bonito, mas repetitivo, não me surpreende mais", diz a cantora Nana Caymmi. "Se o acham repetitivo, o que se diria de um John Coltrane que chegou a lançar quatro ou cinco versões diferentes da mesma música num disco só? Os jazzistas costumam fazer isso", diz João Donato, cuja batida "jazzificada" ao acordeão influenciou a invenção de João. A inquietude causada por um novo disco de João em parte da crítica e do público muitas vezes se baseia em avaliações mercadológicas que exigem apressadas novidades anuais de muitos artistas. Quanto a isso, uma coisa é certa: João Gilberto já conquistou o direito de ser soberano diante de sua obra e, como qualquer inventor que registrou patente, pode fazer o que quiser com sua invenção, até mesmo repeti-la *ad infinitum*, numa busca do rigor inalcançável, mesmo que seja elevado o preço pago pela exasperação dos ouvidos ao redor. Apesar de tudo, *João Voz e Violão*, até pela discussão e reflexão que incita em quem gosta de música brasileira, é um trabalho de excelência, que renova a celebrada ourivesaria de João (*ver quadro crítico*).

FOTO ALEX LARBAC/TYBA

FOTO ICONOGRAPHIA

Para fazer justiça à postura de João Gilberto, é preciso ater-se por instantes a sua obra, resisitindo à tentação personalista de apontar traços de seu temperamento. "Ele sempre foi muito estranho e tímido, embora cantasse muito bem e tocasse um violão fenomenal desde 1954, quando o conheci. Sofreu muito, chegou a ser internado, mas, com o reconhecimento, as coisas foram melhorando para ele. Na época, nós concordamos que ele tinha inventado a melhor maneira de compor samba bossa-nova. Era uma batida pela qual o sambinha se fazia identificar de imediato. Assimilamos a batida com tal facilidade que foi como descobrir de repente que a Terra é redonda", diz Carlos Lyra, autor de vários clássicos bossa-nova, como *Primavera* e *Você e Eu*. Que batida, então, era essa que fez toda a diferença e que surgia depois de João Gilberto descer a um inferno pessoal de alto teor criativo, em Porto Alegre, Diamantina e Juazeiro, antes de voltar ao Rio de Janeiro e conquistar a cidade e o país a partir de 1957?

Era uma forma nova, moderna (para a época) e concisa de usar e cadenciar os dedos polegar, indicador, médio e anular da mão direita de qualquer violonista. Era um pulo-do-gato, uma "eureca" musical: a forma como puxava as cordas, o ritmo que tirava alternando apenas o polegar na corda mi (o bordão) e os três outros dedos que fazem soar o acorde, aliado à voz anasalada, que punha abaixo a dramaticidade do samba-canção precedente. Esse ato inaugural funcionou como uma *tabula rasa*, um crivo do mundo moderno, que jogou nova luz sobre todo o legado da música brasileira anterior desde o começo do século, de Pixinguinha a Noel, de Sinhô a Orlando Silva: com um só golpe, João Gilberto estabelecia o modelo de modernidade musical. E todos daquela geração e das seguintes passaram a tocar o violão (subitamente entronizado como instrumento central da canção brasileira) como João o fazia, de Baden Powell a Chico Buarque de Holanda, de Caetano a João Bosco, entre outros. Alguns especialistas e muitos leigos vêem esse ato como nada menos que genial.

Acima, João Gilberto em foto de 1958. Naquele ano, ele participaria do disco de Elisete Cardoso, *Canção do Amor Demais*, acompanhando ao violão duas faixas – *Chega de Saudade* e *Outra Vez* – em que já registra sua batida original. Não à toa o disco é considerado por muitos a gravação da Bossa Nova. Em seguida, registraria músicas agora regravadas em seu novo CD, como *Desafinado* e *Chega de Saudade*

"A Bossa Nova é a batida criada por João Gilberto. Se não existisse Tom Jobim, teríamos Bossa Nova, mas, sem João, não. Porque Jobim foi um mestre da moderna canção brasileira, como Pixinguinha o fora da canção tradicional. Mas a Bossa Nova é uma forma própria, brasileira, criada por João, de tocar qualquer estilo musical, embora, de quebra, se possam compor sambas do tipo Bossa Nova, como *Desafinado*", diz o pesquisador Jairo Severiano, autor, com Zuza Homem de Mello, de *A Canção no Tempo* (Editora 34), apanhado da música brasileira desde 1900, cujo segundo volume se inicia exatamente com *Chega de Saudade*.

A distinção é valiosa, pois permite ver que o violonista Garoto, os cantores Mário Reis e Lúcio Alves, o pianista Johnny Alf e até o próprio Tom pré-bossa (de *Orfeu da Conceição*, por exemplo), muitas vezes apontados como pais da criança "Bossa Nova", foram, na verdade, precursores da moderna canção brasilei-

ra. Só com o surgimento da batida de João, o movimento se justificou e ganhou o nome que o glorificou internacionalmente. "Donga criou o samba partindo do sincretismo da polca com o lundu. Astor Piazzola retrabalhou o tango e o transformou em outra coisa. No Brasil, antes de João Gilberto, fazia-se um samba-canção abolerado; ele inventou sua batida e inovou. João é um instrumento, e seus shows são mais que recitais, são aulas", diz Billy Blanco, compositor ligado aos primórdios da Bossa Nova. "Para chegar a sua batida, João trabalhou, pura e simplesmente, reavaliando toda a história da música brasileira e incorporando formas de tocar, como o samba jazzificado de Alf e Donato. Mas também usou de uma enorme intuição, única coisa que explica o fato de ele ter criado a nova forma de tocar ao violão a célula rítmica do samba. Da massa sonora de uma bateria de escola de samba, ele pinçou alguns poucos elementos para a batida no instrumento, que, às vezes, reproduz o ritmo do tamborim. Simplificou a batida do samba no seguinte sentido: sua ourivesaria o levou ao essencial", diz Walter Garcia, que escreveu para a Universidade de São Paulo a tese de mestrado sobre o baiano ao notar que eram os músicos que falavam da tal batida, e cada um a explicava à sua maneira.

Reouvindo-se a nova gravação de *Desde que o Samba é Samba*, percebe-se a célebre batida intacta ali, embora, para alguns ouvidos, renovada. "Todos sabemos que o que João toca até hoje é o seu descobrimento. O que ele faz com esse descobrimento, isso é problema dele. Pode retornar cada vez ao ponto da descoberta, como um Cabral que repetisse a rota. Ou pode explorar outros caminhos, como quando gravou *Me Chama*, do Lobão", diz João Bosco, um dos muitos "filhos" do violão de João Gilberto, na linhagem instaurada pela nova batida.

Quanto ao homem por trás do cantor-violonista, que sempre quis se anular para que a obra se fizesse ouvir, o baiano de Juazeiro, nascido há 67 anos, é uma interrogação com algumas pistas. Sabe-se de sua reclusão, num misterioso apart-hotel da rua Carlos Góis, no Leblon, Rio de Janeiro, a qual o leva, inevitavelmente, ao telefone por horas a fio. Foi assim com o cantor e compositor Lobão, de quem João gravou *Me Chama*. Lobão surpreendeu-se ao ouvir sua voz ao telefone em meio a sua festa de aniversário, certa madrugada, lá pelas 4 da manhã. "Queria que eu fosse à casa dele ouvir oito versões da música, orquestradas. Mas eu estava incapacitado. Ele disse: 'Não se mexa da cadeira', e pôs para tocar as oito versões pelo telefone! Não dava para ouvir direito, eram reproduções em cassete! Fiquei em pânico, queria interromper, mas como? Ele estava ansioso. Quando acabou, pediu que eu escolhesse a melhor. Como?, pensei. Ele disse que ia repetir tudo e então *chutei* um número, claro! Há uma intensa folclorização do João, mas o que importa é avaliar o que não ficou anacrônico na Bossa Nova, e a postura artística do João é uma dessas coisas", diz Lobão. A história se junta ao anedotário que inclui um gato se suicidando diante de repetições enfadonhas. "De fato, ele fica seis, sete meses ensaiando uma única música. Mas, quando a apresenta para o público, realmente não há mais o que mexer ali, está redonda", diz Carlos Lyra.

Como criador, João Gilberto tem o dom de gerar polêmica. Aos que vêem sua trajetória artística como um exercício de resignada repetição de si mesmo, contrapõem-se os que percebem nele uma postura de impressionante coerência em relação a sua máxima descoberta musical, reiterada sempre, a cada disco e a cada faixa de cada novo disco, incluindo o novo *João Voz e Violão*

Os Garotos da Capa

A foto da capa desta edição de BRAVO! é de David Drew Zingg e foi tirada em seu estúdio, na Terceira Avenida, em Nova York, alguns dias depois da apresentação do grupo da Bossa Nova no Carnegie Hall, em 22 de novembro de 1962. Sua intenção era fazer uma imagem que incluísse Tom Jobim, João Gilberto e Astrud: "Pedi a Astrud que ficasse sentada no banquinho e aos dois músicos que se posicionassem atrás dela. Acho que Tom Jobim não gostou nada dessa história de aparecer em segundo plano, entrou na cozinha e só saiu de lá depois de concluída a sessão de fotos. Como eu não falava português na época, acabei deixando ele lá", diz o fotógrafo, que põe a Bossa Nova na lista de razões que o levaram a trocar de vez os Estados Unidos pelo Brasil. David Zingg descobriu o ritmo em um restaurante, em Copacabana, quando trabalhava para a revista americana *Show* com a tarefa de mapear a arte latino-americana. "Fiquei encantado, eles mudaram a minha vida." Não satisfeito com a publicação de uma grande reportagem a respeito, ele usou a influência no consulado brasileiro nos Estados Unidos para viabilizar o aluguel do Carnegie Hall e iniciar a divulgação da Bossa Nova no exterior. A David Zingg deve-se também a apresentação de João Gilberto ao dono da gravadora Verve, que lançou o disco da parceria de João Gilberto com Stan Getz. – GISELE KATO

De novo, é melhor tentar entender por que João age assim à luz de sua obra. Até hoje, sempre que sobe ao palco, de impecáveis terno e gravata, ar compenetrado e pose de virtuose, e exige silêncio absoluto da platéia, além de nitidez e amplificação perfeitas no sistema de som, chegando a escarnecer da falta de rigor musical dos produtores e do público — como fez na abertura do luxuoso Credicard Hall, em São Paulo, em setembro passado —, a tensão renovada entre artista e público é um tributo pago ao descobridor que exige reverência. E ao homem, que quer submeter um país e o mundo a seu canto discreto, nem que seja pela via autoritária. "Pessoalmente, é um típico 'homem cordial', de acordo com a definição do Sérgio Buarque de Holanda: exige autoritariamente as coisas, por exemplo, silêncio da platéia, mas só para envolvê-la na teia da interpretação e do canto bem-urdidos. É aquele anfitrião que vai te envolvendo e, em pouco tempo, você não consegue mais se livrar das atividades que ele programa. Se você recusa, ainda é visto como ingrato! É uma forma sutil de dominação", diz Walter Garcia.

A versão bate com a fama de palrador e sedutor que sempre teve um ar de "preparação de um bote sobre a presa" — vide a quantidade de violões e roupas que João candidamente furtou de seus muitos anfitriões na época que pulava de casa em casa sem ter apartamento seu, nos anos 50. Com o passar do tempo, as susceptibilidades do artista e dos amigos crescem mutuamente: "Praticamente ninguém mais fala com o João. Ele nunca gostou de solicitação e, com o tempo, ficou cada vez mais recluso. Para quem tem acesso a ele, é muito absorvente e cansativo. Cria um clima pesado para manter tua atenção. Se você o negligencia, ele fica amuado. É difícil", descreve Carlos Lyra.

O engenheiro de som de *João Voz e Violão*, Moogie Canázio, responsável pelos mais recentes êxitos, inclusive internacionais, de Caetano, abranda a curiosidade quanto ao anedotário ao redor de João. "Gravamos tudo em apenas quatro sessões, ele repetiu no máximo três vezes cada música e, em geral, escolhemos o primeiro *take*. Foi extremamente gentil, perguntava o que achávamos, eu e Caetano, de sua interpretação, acatava sugestões. Pediu café com leite e torrada em vez de uísque e caviar", diz Moogie, que viveu seu maior sofrimento durante os quatro minutos iniciais, pois nunca tinha estado com João, e este ouvia e reouvia a primeira música gravada sem dizer nada. "O clima foi pesando, eu olhava para Caetano, ele olhava para mim, e não sabíamos se tudo tinha ido por água abaixo. Arrisquei tudo ao brincar: 'João, você está aqui ainda?'. E ele disse: 'Moogie, você gravou minha alma'. Pronto: foi um dos maiores alívios que já senti", lembra.

Esse músico virtuose, que executa e reexecuta a mesma partitura íntima e exclusiva, cantando "como quem reza", como disse numa rara entrevista de 1960 à revista *O Cruzeiro*, exige que o tributo a seu gênio seja pago mesmo por quem não conhece ou reconhece o alcance de sua descoberta, daí a eventual irritação de ambas as partes. Depois de cantarolar: "Vaia de bêbado não vale" no show do Credicard Hall, João saiu-se com pérolas para enfatizar sua desaprovação quanto ao som: "Nasci em Buenos Aires, estou com saudades de lá. Se fosse nos Estados Unidos, o cantor processava este lugar". Poucos sabiam, mas essa era uma espécie repetição do João de 1959, que se queixava ao Tom Jobim arranjador do disco de estréia, *Chega de Saudade*, em uma das discordâncias durante a gravação: "Você é brasileiro, Tom, é preguiçoso". Note-se que, na época, João nunca tinha posto os pés fora do país e nada indicava que o faria tão cedo. "Ele quis se diferenciar do jeito escandaloso, típico do brasileiro, e caiu num modo próprio de levar as pessoas ao redor a silenciar. É uma personalidade comum no Brasil: aquele que, para mandar, não grita, se impõe pela autoridade", diz Garcia. A partir do lançamento de *Brazil's Brilliant João Gilberto* nos Estados Unidos, em 1960, quase simultaneamente ao sucesso brasileiro de João, e do estouro da gravação do saxofonista Stan Getz e do guitarrista Charlie Byrd para *Desafinado*, em 1962, prenunciando o disco *Getz/Gilberto*, que surgiria no ano seguinte, já se podia dizer que, ao lado da simpatia e da melodia luminosas de Tom Jobim, João Gilberto tinha estabelecido um padrão de elegância contemporânea que serviria para o Brasil se valorizar como país. E foi o que se viu.

FOTO DAVID DREW ZINGG

FOTO ICONOGRAPHIA

Acima, João Gilberto com Caetano Veloso, produtor de seu novo CD. O disco é uma nova mostra de que a base de sua arte é uma só: o diálogo cadenciado entre a batida bossa-nova ao violão e o canto anasalado, cantado baixinho, sempre pautado por divisões insuspeitadas da melodia e dos versos

Mínimo múltiplo incomum

Como Gertrude Stein, João Gilberto sempre limitou os recursos de seu material para provar que a concentração pode ser mais excitante que a facilidade. Por Sérgio Augusto de Andrade

Pode ser sem querer – pode ser a contragosto –, mas quem ouve João Gilberto sempre se transforma. É uma transformação que envolve maravilhas: seria ingênuo acreditar que a maravilha possa se limitar a uma variação romântica de deferência; a maravilha possui muitas formas – o assombro, a surpresa, a exasperação, a devoção ou a euforia. É sempre impossível imaginar de que forma João Gilberto vai nos maravilhar. Sua música é muito maior que nossas hipóteses; é muito maior que nossa imaginação e é muito, muito maior que nós mesmos. A maneira como sua voz faz questão de respeitar tanto o silêncio pode nos intrigar, impacientar ou deslumbrar – mas ouvir João Gilberto cantando nunca é só uma distração, nunca é só um prazer: é uma experiência.

Acima, João Gilberto no Teatro Municipal do Rio, em dezembro de 1992. Há 40 anos ele canta a mesma canção e há 40 anos ele não deixa de surpreender. O que seu violão veio revelar ao mundo foi quanto havia de samba, em estado latente, no núcleo central da inspiração de toda a música popular brasileira. Sua modernidade transformou todo o passado da música brasileira, redimensionou o presente e foi capaz de apontar os caminhos do futuro

FOTOS ALEX LARBAC/TYBA

João Gilberto vem cantando há 40 anos a mesma melodia, com síncopes previsivelmente desconcertantes e um ritmo que parece tratar os tempos fortes do samba do Recôncavo da mesma maneira como Stravinsky tratou o regime de modulações das canções tradicionais russas: há 40 anos João Gilberto canta a mesma canção e há 40 anos João Gilberto nunca deixou de nos surpreender. De tudo o que a vanguarda, não sem certa vaidade, nos prometeu, sua música é a única novidade que genuinamente permaneceu novidade. Nossa surpresa é justificada: João Gilberto nunca se cansou de transformar o mesmo no novo. Discreto, elegante e doce, nada nos mudou tanto quanto suas invenções: por sua discrição, são incomparavelmente sutis; por sua elegância, sempre rarefeitas e por sua doçura, irresistivelmente baianas. É um privilégio e uma honra partilharmos do mesmo Brasil que o Brasil de João Gilberto; um privilégio e uma honra que nem sempre merecemos. Sua música exige uma atenção que, suspeito, raramente estamos preparados a oferecer. O descompasso entre a exuberância de sua inteligência e a introversão de nossa sensibilidade é fruto de boa parte de nossa incompreensão; naturalmente parciais, costumamos acreditar que o problema seja seu, não nosso. É uma conclusão bem mais simples – embora, evidentemente, muito menos modesta.

O problema é que a arte de João Gilberto é feita de uma simplicidade que não é a nossa e de uma modéstia um pouco refratária aos limites estreitos de nossos bons modos. Sua simplicidade soa elementar, e é primal; sua modéstia soa reverente, e é subversiva. Há vários abismos, por isso, que nos separam de João Gilberto: o abismo que nos separa da linguagem ligeiramente alucinada de sua música; o abismo que nos isola do jogo alegre de suas obsessões; e o abismo que só nos permite vislumbrar um Brasil que para João Gilberto é um modelo a ser honrado – e para nós uma utopia distante cuja natureza nos é sempre simpática –, embora raramente tangível. Ainda não estamos prontos para o Brasil que João Gilberto vem inventando.

Seu violão soube revelar, com uma profundidade capaz de provocar vertigem na mais íntima de nossas tradições, o quanto havia de samba, em estado latente, no núcleo central de inspiração de toda a canção popular no Brasil; ao abandonar o *vibrato*, a retórica e a emissão, sua voz disfarçava, em sua velada mansidão, a ferocidade de uma revolução inédita e radical em nossa relação com o som; ao criar *legatos* impossíveis, novas distribuições de pausas, novas vogais, novas sílabas e novas tônicas, sua língua fez nascer uma nova língua: em sua música, o português assumiu outra forma – a língua do padre Vieira, Ciro Monteiro, Gregório de Matos, Basílio da Gama, Lamartine Babo, Guimarães Rosa e Herivelto Martins ganhava uma nova dignidade. Alterando nossa forma de ouvir, foi uma reconstrução que alterou nosso olhar: sua modernidade transformou todo o passado de nossa música, redimensionou todo nosso presente e soube apontar todas as direções possíveis de nosso futuro. Com João Gilberto, o samba percebeu o Brasil.

Sua obra é um triunfo muito maior que o da Bossa Nova e muito maior que o de nossa música; embora não

FOTO PRENSA TRÊS / FOTOS LINHA DO TEMPO: ICONOGRAFIA / REPRODUÇÃO/AE

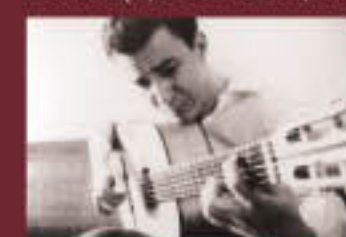
O artista escuta o silêncio (acima). É inútil tentar domesticar o gênio de João Gilberto para satisfazer um certo folclore da celebridade. Ele parece eternamente igual a si mesmo porque os critérios com que ler as mudanças que opera não são os mesmos que servem para expressar a economia do novo pelo novo. O problema, claro, não é dele, mas está posto para quem o ouve

precise mais que Juazeiro, São Salvador e a Bahia, é inútil tentar domesticá-lo como um fetiche travesso de nosso folclore particular – ao reeducar, com uma integridade tão obstinada, o estilo de nossas emoções, João Gilberto talvez só possa ser explicado não pela crônica de nossas suposições, mas pela descrição de uma estética – pela história da arte.

Como os poderes e como as raças, a história da arte sempre conheceu divisões; nenhuma tão persistente como a que opunha dois métodos específicos para a representação do mundo: a do desenho e a da cor. A convicção clássica de que a linha era suficiente para a representação – enquanto a cor limitava-se a um complemento descartável das formas – recebeu novo impulso com o Renascimento italiano: à austeridade do traço insinuava-se, como uma tentação pagã, o capricho dos tons; *disegno* e *colore* perseguiam-se e se anulavam num embate cuja intensidade resistiu teimosamente até o século 19. Se Turner involuntariamente repensou toda a tradição da cor de Fra Angelico a Rembrandt e Watteau, o contorno, para Ingres, era uma linha de virtudes mágicas, quase sagradas: de Flaxman, Thorswaldsen e Leonardo até sua *Banhista de Valpinçon*, toda sua produção parecia empenhada em justificar sua tese de que "*le dessin c'est la probité de l'art*". A velha escola linear – a "*maniera secca e cruda*" de Vasari – era o contraponto rigoroso, com o despojamento firme da linha e do contorno, à sensualidade viciada e um pouco perigosa das cores.

Era um dilema resistente – e que durou até que Paul Cézanne começou a pintar. A obra de Cézanne é o ponto máximo desse conflito e o momento decisivo de sua superação. Para Cézanne, toda a ordem do universo podia se resumir a um conjunto bem arranjado de maçãs: pela

João Gilberto
As várias notas de uma idéia só

1959 – Grava seu primeiro LP, *Chega de Saudade*, com arranjo de Tom Jobim. Em 1958, gravara, ao violão, duas faixas do LP *Canção do Amor Demais*, de Elisete Cardoso (*Chega de Saudade* e *Outra Vez*), além de dois 78 rpm: um com *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Bim Bom*, de sua autoria; e outro com *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, e *Oba-lá-lá*, de sua autoria.

1961 – Lança o terceiro LP, *João Gilberto*, e ganha fama internacional com a música *Barquinho*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Isso depois de ter lançado, em 1960, *O Amor, o Sorriso e a Flor*, em que se destacava *Samba de uma Nota Só*.

1962 – Apresenta-se em um festival de música no Carnegie Hall, em Nova York, o que resulta no disco *Bossa Nova at Carnegie Hall*, pela Audio Fidelity. No ano seguinte, grava o disco *Getz/Gilberto* com o saxofonista Stan Getz, premiado com seis Grammys.

1965 – Sai *Herbie Mann & João Gilberto*, pela Atlantic. Apresenta-se no programa *O Fino da Bossa*, no Brasil.

primeira vez na história das imagens, a cor passava a ser incorporada pelo traço – cada pincelada era repetida num impulso maníaco de precisão; a posição de cada objeto na tela respondia a exigências puramente estruturais; o segredo do mundo não estava muito distante da serenidade tão pouco humana dos axiomas da geometria. Sem a menor vocação para sacrificar seu senso de solidez e profundidade pela dissolução impressionista dos contornos, Cézanne pensou sua pintura a partir do ponto em que Monet e Seurat haviam alcançado com suas experiências: seu desafio foi muito maior, exigiu muito mais inteligência e foi concluído sob uma tensão formal muito mais aguda. Fossem os traços do rosto de Madame Cézanne, as linhas do golfo de Marselha ou seus arranjos com pêras e maçãs, suas formas pareciam, pela primeira vez na história de nosso olhar, pesadas pelo volume de sua massa e destacadas da tela como se flutuassem pela definição de seu contorno. Do final do século 19 em diante, nossos olhos viram diferente: Cézanne tornou visível o que nem desconfiávamos existir.

Os dois procedimentos fundamentais de sua arte eram a economia e a repetição: sua pintura substituiu a prática de modelar pela técnica infinitamente mais sofisticada da modulação – fiel ao que classificava como a "lógica das sensações organizadas", Cézanne sempre manteve sob o mais rigoroso controle a variedade de nuances que compunham suas telas – e era uma variedade sempre limitada. O desenho e a cor, em sua obra, não só se conciliaram, mas acabaram servindo, combinados, para estabelecer a mais violenta ruptura com a tradição do Renascimento e para criar condições para um tipo de pintura, com Picasso e Braque, cuja afeição pela superfície plana era de uma voracidade que não se via no Ocidente desde a Idade Média.

A mais dedicada de suas seguidoras, Gertrude Stein escrevia como Cézanne pintava. Tendo reconhecido nas frases intermináveis do último Henry James uma textura verbal comparável à austeridade dos ritmos plásticos de Cézanne – e tendo reconhecido igualmente, com uma sensibilidade involuntariamente proustiana, no uso de certas preposições, pronomes e particípios de Flaubert os princípios incipientes de uma revolução estrutural igualmente análoga à sua extraordinária geometrização do mundo, Gertrude Stein não descansou até ter sido capaz de dar um passo além das duas maiores inspirações de sua literatura – e, para esse passo, a autora de *Three Lives* precisou estudar como nunca o autor do *Retrato de Gustave Geffroy*. Ao abandonar a frase – o grande modelo estilístico do século 19 – pelo parágrafo – que passava a constituir, através de sua obra, o grande modelo do século 20 –, as palavras em Gertrude Stein eram isoladas, reduzidas a unidades, repetidas tão cuidadosamente quanto o tom das toalhas de certas naturezas-mortas de Cézanne e transformadas em sintomas, nunca de alguma vaga atmosfera psicológica, mas de uma rigorosa ordem estrutural, onde cada sentença parecia formulada menos para adiantar detalhes da trama ou as inquietações de qualquer personagem que para participar das felicidades articuladas da sua composição. *Melanctha*, um de seus contos mais celebrados, representa sua primeira grande experiência nesse sentido.

João Gilberto no Credicard Hall (abaixo), em um de seus momentos de aparente indisposição com o público, quase sempre um ruidoso intruso no ritmo silencioso do artista. Como Gertrude Stein ou Cézanne, ele sempre limitou ao máximo os recursos de seu material para provar como a concentração pode ser muito mais excitante que a facilidade. Sua arte é a da modulação, em plena emergência da boçalidade de mercado. O confronto inamistoso gera vaia, mas, disse João: "Vaia de bêbado não vale"

Quase duas décadas mais tarde, Gertrude Stein começava *As a Wife Has a Cow – A Love Story*:

"Nearly all of it to be as a wife has a cow, a love story. All of it to be as a wife has a cow, a love story.

As to be all of it as to be as a wife as a wife has a cow, a love story, all of it to be, all of it as a wife, all of it to be as a wife has a cow a love story, all of it as a wife has a cow as a wife has a cow a love story.

Has made, as it has made as it has made, has made has to be as a wife has a cow, a love story. Has made as to be as a wife has a cow a love story. As a wife has a cow, as a wife has a cow, a love story. Has to be as a wife has a cow a love story. Has made as to be as a wife has a cow a love story." (*)

FOTO J.R. DIORIO/AE / FOTOS LINHA DO TEMPO: PRENSA TRÊS / REPRODUÇÃO/AE / REPRODUÇÃO/AE / REPRODUÇÃO/AE

FOTO ICONOGRAPHIA / FOTOS LINHA DO TEMPO: JOVECI FREITAS/AE / EPITÁCIO PESSOA/AE / J. F. DIORIO/AE / DIVULGAÇÃO

É fácil entender por que Gertrude Stein precisou de três rosas para fazer com que a literatura americana deixasse de soar como comentários. Uma rosa a menos pode fazer um mundo de diferença.

Ninguém, contemplando as maçãs de Cézanne, pode acreditar que seu autor estivesse particularmente interessado em frutas; ninguém, lendo Gertrude Stein, poderia em sã consciência supor que, além de rosas, sua obsessão fosse esposas e bovinos. O importante é que, exatamente como em Cézanne, as palavras são tão limitadas quanto as tonalidades; as unidades verbais que se repetem em cada parágrafo sofrem variações tão delicadas quanto as formas que se repetem em suas telas; o desenvolvimento é lento, controlado, encantado, hipnótico; a ordem é tudo. O trecho todo, ao invés de avançar, modula-se: como em Cézanne, os dois procedimentos fundamentais da arte de Gertrude Stein são a economia e a repetição.

Sem saber, João Gilberto leu o que Cézanne pintou e enxergou todos os matizes do que Gertrude Stein escreveu: a cisão entre o desenho e a cor e o parágrafo e a frase acabava resolvida, em sua música, pela eterna modernidade de seus acordes. Quem ouvir o mais recente lançamento de João Gilberto – *João Voz e Violão* – pode se surpreender com o grau de economia e repetição que sua música atingiu. Como as paisagens de Cézanne, como a seleção de palavras de Gertrude Stein, tudo que João Gilberto canta envolve sempre o mínimo: o mínimo de voz, o mínimo de ritmo, o mínimo de harmonia. Suas criações no interior de cada possibilidade, no entanto – a voz, o ritmo, a harmonia – são inesgotáveis e parecem por vezes afrontar, por vezes cortejar o silêncio. Quem se impacienta com o número de vezes que João Gilberto repete ou regrava a mesma canção está, por isso, fundamentalmente isolado da natureza mais íntima de seu talento: sua arte simplesmente não seria possível sem suas repetições e sem sua brutal, audaciosa e subversiva contenção de artifícios. João Gilberto transformou a lógica das sensações organizadas de

Acima, João Gilberto em 1965. A revolução já havia acontecido. E se repetiria sempre, sempre, sempre...

1970 – Grava o LP *João Gilberto* pela Philips. No ano seguinte grava *João Gilberto en México*, com arranjos de Oscar Castro-Neves. Participa de um especial na TV Tupi, com Caetano Veloso e Gal Costa.

1976 – Grava nos Estados Unidos o disco *Best of Two Worlds*, pela Columbia, com participação de Stan Getz e Miúcha, com quem se casara em 1965 (*foto*).

1978 – O disco *Amoroso* é lançado no Brasil e no exterior.

1980 – Apresenta-se em um programa especial na TV Globo: *João Gilberto Prado Pereira de Oliveira*, que rende a gravação de um disco homônimo pela WEA. Em 1981, em parceria com Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil, grava *Brasil*, pela WEA (*foto*).

1982 – Apresenta-se em um programa especial na TV Bandeirantes: *João Gilberto: A Arte e o Ofício de Cantar*. Três anos depois, lança dois discos pela EMI: *João Gilberto Interpreta Tom Jobim* e *Meditação*. Em 1986 sai pela WEA *João Gilberto – Live at the 19th Montreux Jazz Festival*.

1988 – Apresenta-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sai o disco *O Mito*, álbum triplo editado pela EMI, lançado dois anos depois, nos Estados Unidos, com o título de *The Legendary João Gilberto*, pela World Pacific.

1990 – Grava o CD João, pela Polygram. Lança o CD *Eu Sei que Vou te Amar*, pela Epic, gravado no Palace, em São Paulo. Em 1992, participa de show com Caetano e Rita Lee (*foto*) no Parque do Ibirapuera em São Paulo.

1999 – Reclama da acústica da sala durante a inauguração do Credicard Hall (*foto*), em São Paulo, e responde às manifestações da platéia: "Vaia de bêbado não vale".

2000 – Lança o CD *João Voz e Violão*, com produção de Caetano Veloso.

Cézanne em samba. Nem Gertrude Stein conseguiu ser tão radical: na voz de João Gilberto, o Monte St. Victoire tornou-se Bororó.

Como Cézanne e como Gertrude Stein, João Gilberto sempre limitou ao máximo os recursos de seu material para provar como a concentração pode ser muito mais excitante que a facilidade: *Bim Bom* já anunciava que não era muito o seu baião – mas desde que João Gilberto declarou "e não tem mais nada não", nenhum de nós conseguiu deixar de se sentir fascinado pelo mínimo, enganosamente despojado, a que sempre se reduziu sua música. Para João Gilberto, o mínimo é essencial como uma religião – e igualmente sagrado. Em *João Voz e Violão*, João Gilberto se dá ao luxo de repetir *Chega de Saudade* e *Desafinado* em gravações nas quais qualquer modulação parece um excesso barroco: com a elegância rigorosa de um calígrafo zen, João Gilberto é nossa mais esplêndida resposta a Cézanne e Gertrude Stein – qualquer pessoa que tente estudá-los sem conhecer o que João Gilberto fez com *Pra que Discutir com Madame*, *'S Wonderful*, *Águas de Março*, *Izaura*, *Ave Maria do Morro*, *Guacyra*, *Rosa Morena*, *You Do Something to Me*, *Menino do Rio* ou *Una Mujer* só estará perdendo tempo. Sem João Gilberto, Cézanne e Gertrude Stein são incompreensíveis.

Por tudo isso, seria ilusório, inocente e tímido demais acreditar que João Gilberto seja essencial para que compreendamos nossa música – sem João Gilberto, é impossível compreender as revoluções da arte do Ocidente no último século. E o melhor de tudo é que João Gilberto não precisa de Cézanne ou Gertrude Stein – Cézanne e Gertrude Stein é que precisam de João Gilberto.

Sua importância não é passível de ser medida, avaliada ou comentada; deveríamos ter a grandeza de pelo menos desconfiar frente a quem somos pequenos. E frente a João Gilberto, é possível que nem tenhamos começado a existir.

A história de nossa música é marcada por gênios definitivos – Villa-Lobos, Antonio Carlos Jobim, Dorival Caymmi, Ary Barroso –, mas nenhum foi tão radical em suas invenções quanto João Gilberto. Sua celebrada relação com o silêncio é um tópico crítico recorrente – a própria capa de *João Voz e Violão*, com o recorte de um close de Camila Pitanga em preto-e-branco com o indicador à frente dos lábios é outra confirmação de nosso vício de vincularmos sua música ao silêncio. É outra prova de sua grandeza: mestre Eckhardt anotou que "só a mão que apaga pode escrever a coisa verdadeira". João Gilberto vem apagando tudo que veio antes de sua música há 40 anos; vem apagando nossas expectativas e nossas convicções; vem apagando nossa retórica e nossas mentiras favoritas; vem apagando o que somos e o que pensamos ser. Com todas suas obsessões, sua teimosia e sua gloriosa parcialidade, João Gilberto continua cantando a verdade. Sua voz, para nossa alegria, está longe de se calar: ouvindo João Gilberto cantar, é muito difícil continuar acreditando que a perfeição não exista. ■

Apresentação de João Gilberto em 1959 (abaixo), ano do LP *Chega de Saudade*. Mais do que um marco, acontecia ali um deslocamento de signos que mudaria para sempre o panorama da música popular brasileira e emprestaria ao mundo, mais do que uma soma de procedimentos estilísticos, um novo ritmo. O ouvido musical brasileiro nunca mais foi o mesmo. O país passava a ter um novo marco para o bom gosto

FOTO ICONOGRAPHIA

(*) *Qualquer texto de Gertrude Stein é naturalmente intraduzível; suas dificuldades não devem ser muito diferentes da que alguém enfrentaria se se dispusesse a verter* Bim Bom *para o inglês.* As a Wife Has a Cow – A Love Story *é um texto clássico por suas modulações de advérbios e particípios, cujo ritmo* staccatto *e monossilábico só admite alguma pálida chance de sobrevivência em português com a recorrência canhestra e ardilosa ao jogo de certos gerúndios. Sua versão em português não é uma tradução, é um pastiche – e seu único valor, está claro, é o de uma referência, nunca o de uma adaptação. A ela.*

Como uma Esposa tem uma Vaca – Uma História de Amor

"Quase tudo isso sendo como uma esposa tem uma vaca, uma história de amor. Tudo isso sendo como uma esposa tem uma vaca, uma história de amor.

Como sendo tudo isso como sendo como uma esposa tem uma vaca, uma história de amor, tudo isso sendo, tudo isso como uma esposa, tudo isso sendo como uma esposa tem uma vaca uma história de amor, tudo isso como uma esposa tem uma vaca como uma esposa tem uma vaca uma história de amor.

Tem feito, como tem feito como tem feito, tem feito vem sendo como uma esposa tem uma vaca, uma história de amor. Tem feito como vem sendo como uma esposa tem uma vaca, uma história de amor. Como uma esposa tem uma vaca, como uma esposa tem uma vaca, uma história de amor. Tem que ser como uma esposa tem uma vaca uma história de amor. Tem feito como vem sendo como uma esposa tem uma vaca uma história de amor."

O Novo de Novo

As novidades de João Gilberto estão em pequenas modulações que requerem atenção

Já que não dá entrevistas, o pensamento de João Gilberto se deixa perceber apenas pelos detalhes, pelas frestas de sua arte: são mudanças mínimas nas letras, no ritmo ou na divisão dos versos, que exigem atenção. *João Voz e Violão* começa com uma aula, não menos brilhante pelo fato de ser retomada a cada ressurgimento do cantor-violonista. Trata-se de *Desde que o Samba É Samba*, a música de Caetano Veloso lançada no disco *Tropicália 2*, uma espécie de oração tanto pela tradição como pela mudança possível do samba. Atente-se para o acorde dissonante depois do verso "O samba é pai do prazer" e a cadência bem dividida (semelhante à seção dos chocalhos na bateria da escola de samba!) que vai se insinuando no verso "O grande poder transformador" e invade o verso seguinte, "A tristeza é senhora", na volta para a primeira parte da música. *Você Vai Ver* vale pela escolha de uma canção recente de Tom Jobim, uma melodia magistral dos anos 80, e João parece querer mostrar o tempo todo a coerência do maestro ao longo dos anos, pois ela podia muito bem ter sido um clássico bossa-nova. O afastamento amigável entre João e Tom, duas personalidades díspares, nos furtou de ouvir o violonista interpretando pérolas atualizadas do maestro – e *Você Vai Ver* supre a falta com louvor. *Eclipse* (Lecuona) é menos brilhante que coisas sublimes pinçadas do exterior no passado, como *Estate*, mas tem sua função no disco. O João que faz questão de mostrar a fonte de onde tirou a idéia de cadência de sua bossa canta *Não Vou pra Casa*, sambinha esperto de 1941. Destaque para a surpreendente divisão dos versos: "Aí então não vou pra casa, não senhor". Uma das missões que o artista sempre viu em sua arte é a de ressuscitar sambas como *Isto Aqui o Que É?*, de Ari Barroso ("Isto aqui, ô-ô/ É um pouquinho de Brasil, iá-iá"), cantado estrategicamente no show do Festival de Montreaux, em 1985. *Da Cor do Pecado*, de seu amigo Bororó, de 1939, é uma *pièce de resistance* sua há alguns anos e shows. Em essência, João repete o gosto que tem pela música e pelo samba de raiz, refazendo detalhes das harmonizações. *Segredo*, sucesso de Dalva de Oliveira em 1947, é exemplo de como João retoma o samba-canção que precedeu a Bossa Nova para infundir-lhe um pouco mais de balanço e muito menos dramaticidade no cantar, chegando a uma forma relaxada, que se torna apressada e quase falada nos versos: "Para o nosso mal não há remédio, coração/ Ninguém tem culpa da nossa desunião". *Eu Vim da Bahia*, de Gil, já gravada em discos de 1974 e 76, é um grande destaque do disco pela dificuldade que a própria música impõe ao cantor e ao arranjador, a qual João encara como gostoso desafio. A batida do violão se encaixa com perfeição nas frestas da voz, com muito ritmo. *Coração Vagabundo*, de Caetano, fica ainda mais soturna e minimalista, com a melodia de variações delicadas e melancólicas, e a supressão do "meu" no refrão tira dela mais uma dose de sentimentalismo. Por fim, *Desafinado* e *Chega de Saudade* mantêm, no essencial, o formato clássico e parecem mesmo com mais um capítulo da lição interminável de João. – ALB

Capa do novo CD: silêncio eloqüente

O descobridor do son

Ry Cooder, o produtor de *Buena Vista Social Club*, que catapultou a música cubana para o mundo, diz, em entrevista exclusiva, que o sucesso foi obra do acaso. O documentário do projeto, dirigido por Wim Wenders, estréia neste mês no Brasil

Por André Luiz Barros

Sem o concurso do acaso, o homem responsável pelo projeto *Buena Vista Social Club* nunca teria alcançado os louros de um sucesso mundial inesperado, que fez o som autêntico de músicos cubanos de mais de 70 anos ser apreciado no mundo todo a partir dos Estados Unidos. O guitarrista e produtor americano Ry Cooder, de 52 anos, dono de um toque entre o pop, o bluesy e o jazzy, planejava levar músicos africanos para Cuba e lá fazer um disco de pouca verba que misturasse duas tradições musicais hoje distintas, mas nutridas na mesma veia original. A impossibilidade de os africanos atravessarem o Atlântico fez o produtor mudar completamente o espírito do projeto, que já nascia ungido pela espontaneidade cubana. Como estava em Havana, embalado pelos shows informais nos bares da capital, resolveu documentar *in loco* o legado dos maiores entre os veteranos e um tanto esquecidos músicos locais. A decisão deu lugar ao primeiro CD *Buena Vista Social Club*, gravado de uma só tacada em jornadas de 14 horas de estúdio. Era o início de uma cascata de sucessos musicais que chegou também ao cinema, documentado no filme *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders, que, finalmente, tem estréia prevista para este mês no Brasil.

FOTOS KEYSTONE

O guitarrista Ry Cooder (nas fotos, de chapéu) chegou a Cuba com uma intenção que, frustrada, levou-o a produzir os grandes artistas do son e a fazer sucesso no mundo inteiro

O disco original se desdobrou em CDs de cada um dos participantes da empreitada, todos mestres do son cubano (nome geral da música que originou a salsa e o mambo), como o cantor e violonista Compay Segundo, de 92 anos, e o cantor Ibrahim Ferrer, este, estreante em disco, aos 72 anos. Os dois formam a nata da nata, mas há ainda o pianista Rubén González, que também lançou disco-solo, e craques como o baixista Orlando "Cachaíto" López e o guitarrista Eliades Ochoa, que tocam com a turma em CDs como Tibiri Tabara, do grupo Sierra Maestra, aquela de onde Fidel Castro partiu para tomar o poder em 1959. Aliás, foi um "embargo" musical do "comandante" da ilha que tornou o son artigo proibido no país. Motivo: havia influência americana naquela música. Em 1962, veio o outro embargo, o econômico, impossibilitando que o son fosse exportado do Caribe para o norte. Por isso, a virada proporcionada por Cooder é, para o mundo todo, como a descoberta de um novo continente musical.

Os dois projetos anteriores de Cooder, um especialista em *slide guitar* (guitarra originária da música country tocada com um bastão de metal que desliza pelo braço do instrumento), tinham levado o selo generalista da world music: um CD com o músico indiano V. M. Bhatt e outro com o guitarrista africano Ali Farka Toure, vencedor de um Grammy em 1994. Veterano como músico convidado de discos pop de Taj Mahal ou dos Rolling Stones (o antológico *Let it Bleed*, por exemplo), Cooder iniciou carreira-solo tocando blues nos anos 70 e chegou às trilhas sonoras nos 80 e 90, musicando as caminhadas intermináveis da personagem central de *Paris, Texas*, de Wim Wenders. A parceria foi retomada quando Wenders ganhou do amigo americano uma fita com as pérolas cubanas e logo começou a filmar o documentário *Buena Vista Social Club* (o nome homenageia uma casa noturna onde o son de Cuba reinava antes de ser proibido pela revolução de Fidel). A seguir, trechos da entrevista exclusiva concedida a **BRAVO!** por Cooder, por telefone, de sua casa em Los Angeles.

BRAVO!: O sr. tinha alguma idéia da repercussão e do sucesso que o projeto *Buena Vista* alcançaria?

Ry Cooder: Não tinha a mínima idéia de que essa música seria aceita do modo como foi em tantas partes do mundo. Só percebia que aqueles músicos maravilhosos estavam tocando fantasticamente bem, pois são mestres de sua música e de seus instrumentos. Eu estava muito ocupado e envolvido no comando da gravação para pensar em como se divulgaria essa música depois. Gravávamos, às vezes, de 12 a 14 horas por dia, sem muitos intervalos. É uma pena que muitos dos músicos que criaram e desenvolveram o son cubano nos anos 40 e 50 e que tocaram no verdadeiro Buena Vista Social Club já estejam mortos. Mas é maravilhoso que tenhamos conseguido juntar os maiores mestres vivos dessa música. Havia uma grande quantidade de ótimas músicas à espera de gravação, e talvez isso dê a idéia de que os discos são explosões de criatividade. Mas ela estava lá guardada, nos bares e casas cubanos havia décadas.

Como explicar o enorme sucesso do son cubano nos Estados Unidos?

É difícil explicar. Os Estados Unidos são um país onde todos ouvem mú-

Abaixo, as capas dos CDs *Buena Vista Social Club*, o primeiro do projeto reunindo vários músicos, e o CD-solo de Ibrahim Ferrer. Ao tomar o poder em 1959, o governo revolucionário de Fidel Castro inicialmente reprimiu o son, qualificado como produto cultural influenciado

pelos americanos. O cantor Ibrahim Ferrer tornou-se engraxate, e Compay Segundo foi enrolar charutos. Ao gravar *Buena Vista Social Club*, nome de uma casa noturna da Havana dos anos 50, eles recuperaram a condição de grandes artistas que sempre foram

Veterano de participações em discos de grandes artistas, incluindo os Rolling Stones, e produtor premiado com o Grammy, Ry Cooder chegou a Cuba com um projeto originalmente modesto: com pouca verba, ele pretendia gravar um disco que reunisse guitarristas cubanos, como Eliades Ochoa, e guitarristas do oeste da África. Como os africanos não puderam fazer a viagem, Cooder aproveitou sua estada em Havana para registrar a produção dos músicos que via tocando informalmente nos bares da capital. Acabou reunindo veteranos do son, o ritmo tipicamente cubano que conquistou primeiro o público americano e depois todo o mundo. Cooder diz que interferiu pouco como produtor: as músicas já existiam, e ele respeitou as formações de grupos que os artistas cubanos foram fazendo naturalmente. A apresentação de todos os músicos do Buena Vista em Nova York foi um sucesso absoluto

Uma Prova da Existência de Deus

Os ritmos africanos exportados às Américas por meio das práticas religiosas geraram o melhor som do mundo. Por Leandro Braga

O que define a melhor música do mundo é um "engodo" rítmico, o "faz-que-vai-mas-não-vai". A África gerou uma fonte rítmica riquíssima e a exportou, ainda que de forma trágica, às Américas. Daí surgiram as três maiores fontes de riqueza cultural dos últimos cento e poucos anos: a música negra brasileira, a norte-americana e a caribenha, representada principalmente pela cubana. Aquele "engodo" ao qual me referi é o que musicalmente se chama de síncope ou de contratempo, conforme o caso. Isso se refere basicamente à contrariedade do óbvio: em um compasso determinado há as pulsações mais fortes e as mais fracas. As fortes são, por exemplo, as que o sargento conta com mais vigor ao comandar o pelotão (UM-dois-TRÊS-quatro). Não é à toa que a música militar é tão previsível. Quando contrariamos o previsto, quando acentuamos um tempo fraco (contratempo) ou quando antecipamos uma acentuação (síncope), surge um ritmo muito suingado e irresistível. É o caso do samba, do swing (jazz), do son (ritmo cubano), do funk (o verdadeiro...). As diferentes maneiras de deslocar essas acentuações, com os diferentes instrumentos que os colonizadores europeus acrescentaram aos tambores africanos, tudo isso fez nascer, aqui, esses ritmos fortíssimos.

Em Cuba, houve alguns fatos especiais. Por um lado, a proibição do próprio governo revolucionário de tocar o son, ritmo próprio da ilha, e, por outro, o bloqueio econômico imposto pelos Estados Unidos, que comprometeu a divulgação do son fora do país. Nada disso foi forte o bastante para diminuir a força da música cubana. O son sofreu também uma tentativa de distorção quando o transformaram em "salsa", com elementos jazzísticos (muitos até enriquecedores), mas manteve, tenazmente, sua força original. Não se conseguiu extingui-lo nem descaracterizá-lo. Assim, resta fazer o que fez Ry Cooder: "bater a cabeça" e pedir a bênção. Daí que a cultura ocidental se enriqueceu bastante com o que se tentava ocultar. Uma coisinha só: todo esse ritmo, essa música que chegou da África, veio dentro de uma prática religiosa. É a prova de que Deus existe mesmo!

Na obra de Compay Segundo (apelido de Francisco Repilado, referindo-se à dupla Los Compadres, formada em 1942, à qual pertenceu), observa-se um lirismo profundo e doloroso sem perder a alegria. Aliás, essa é uma característica básica da música cubana representada no *Buena Vista Social Club*: nunca o sentimento é único, é sempre contrastado, sempre dúbio, a alegria é sempre um pouco melancólica, e a tristeza não abandona uma certa "euforia esperançosa".

Ibrahim Ferrer, nascido em um salão de dança em 1927, possui o timbre nasal cubano e uma enorme fluência improvisatória. Mantido um bom tempo afastado dos estúdios, teve a carreira renascida após o projeto *Buena Vista*, com a gravação de um excelente CD que contou com participações memoráveis, como a da cantora Teresa García Cartula, a do pianista Rubén González e a de seu filho, Ibrahim Ferrer Jr.

FOTO YOURI LENQUETTE/DIVULGAÇÃO

Na música *El Cuarto de Tula* ocorre um divertidíssimo desafio entre Ibrahim e Eliades Ochoa, com um solo extraordinário de Barbarito Torres, que toca laúde, pequeno instrumento de 12 cordas. Tudo com o fenomenal Julienne Oviedo Sánchez, de 13 anos de idade, aos timbales.

Tem-se de dedicar especial atenção ao pianista Rubén González, de 80 anos, que pertenceu ao conjunto de Arsenio Rodríguez no início dos anos 40. Em sua execução percebe-se nitidamente a chegada do mambo, com a introdução das harmonizações jazzísticas típicas daquela década. O moderno som do piano cubano deve-se a três pianistas: além de González, "Lili" Martinez e Peruchín. Embora a artrite o limite, sua execução no projeto *Buena Vista* é soberba, tanto que, em seguida, gravou seu próprio CD para a gravadora World Circuit. A única presença feminina no projeto, a cantora Omara Portuondo, com grande experiência em orquestras de dança, interpreta *Veinte Años*, de María Teresa Vera. Omara é mais conhecida pela nobreza com que interpreta boleros.

MÚSICA

sica pop o tempo todo. No posto de gasolina, no elevador, no restaurante, no carro, o som da música pop comercial é onipresente. É uma música agressiva, geradora de muito dinheiro. Ora, os músicos, cantores e compositores do projeto *Buena Vista Social Club* são o exato oposto disso. A música deles e eles próprios não são símbolos de dinheiro, poder, fama. Aliás, eles moram em um país onde a música deve vir estritamente de dentro, e essa música é parte fundamental da vida toda deles. Talvez o que tenha havido seja um sentimento, uma necessidade de algo completamente diferente dessa agressividade de todo dia da música pop. Eles próprios são pessoas idosas que mostram que sabem das coisas. E que vêem o mundo de forma diferente. Eles passam uma verdade, e é incrível participar de algo assim.

Abaixo, o produtor Ry Cooder (à dir.) abraça o cantor Ibrahim Ferrer, dono de um timbre nasal característico e de uma fluência de improviso raros, que, no entanto, aos 72 anos, nunca tinha gravado um disco. O son, que está na base da música dos artistas do Buena Vista Social Club, é um ritmo que, como o samba e o jazz, contraria o óbvio, usando a síncope e o contratempo. É o forte resultado do cruzamento dos tambores das religiões africanas com os instrumentos europeus nas colônias americanas

FOTO DONATA WENDERS/DIVULGAÇÃO

O que sr. achou de Cuba?

Cuba nunca morrerá. Porque Cuba não é apenas um país, um governo, Cuba é a população que mora lá, que tem uma forma de vida própria, interessante. É triste o que ocorre no plano comercial, é como um aspirador de pó, mas isso não vai conseguir acabar com a vida daquela gente, com a identidade deles. Eles não parecem dispostos a desistir de sua identidade em nome do consumismo; ela não está à venda, por assim dizer. É parecido com a China e com o Vietnã, países que se preservaram da cultura do consumo ao longo dos últimos 30 anos. É claro que há um preço a pagar, e ninguém sabe até quando isso vai durar. Mas a verdade da música depende de onde ela surge, se vem de dentro ou se vem de fora. Se ela vem de fora, é a música que privilegia apenas a rapidez, a potência do som, sua agressividade. Esses músicos estão em outra.

É verdade que o disco foi fruto de um acaso?

Foi um acidente, nada foi planejado. Na verdade, eu tinha tido a idéia de chamar alguns guitarristas inovadores do oeste da África, com quem eu já tinha gravado, para tocar com o guitarrista cubano Eliades Ochoa, que está no projeto. Mas os africanos não puderam vir. Pensei: o que faremos? E resolvemos convidar os músicos veteranos de Havana, todos aqueles que pudéssemos encontrar, para ver no que daria. Havia alguns deles que nem sequer tínhamos certeza se estavam vivos ou mortos, e muitos deles nunca haviam tocado juntos antes desse encontro. Procuramos, então, os melhores estúdios de Havana e deixamos que os próprios músicos chegassem a duetos e grupos da forma que melhor lhes conviesse. O resultado todo mundo conhece.

O sr. já conhecia o son de Cuba antes de iniciar esse projeto?

Nos anos 50 eu era bem pequeno, mas, quando houve a Revolução Cubana, eu já não era mais tão criança, já ouvia muita música. Mas os discos mais autênticos e verdadeiros de música cubana dificilmente chegavam aos Estados Unidos. Lembro-me de que, quando comecei a tocar guitarra, tentei aprender algumas coisas do Caribe, mas nunca tinha mergulhado dessa forma.

Por quantas cidades dos Estados Unidos os participantes do *Buena Vista* já passaram mostrando sua música?

É impossível saber por quantas cidades já passaram. Mas o grupo completo, com Ibrahim Ferrer, Compay Segundo e todos os que estão no disco, só se reuniu em 1998, em Nova York, para um show memorável.

E como surgiu a idéia de Wim Wenders de fazer um documentário sobre o projeto?

Wenders é um ótimo amigo. Assim que ficou pronto, mandei para ele o CD do *Buena Vista* e disse apenas: "Ouça e pense". Acho que pensou na direção certa. O filme está magistral porque são os músicos falando o que eles sabem e pensam sobre a vida e sobre a música. Na verdade, quando gravei o CD, eu não tinha chegado a conhecer os músicos tão de perto, quem eles são no dia-a-dia, suas idéias: trabalhamos bastante. Quando voltamos para Havana, Wenders, sua equipe e eu, ficamos por lá umas duas semanas, depois Wenders nos acompanhou a shows em Amsterdã e Nova York, sempre junto, no palco, nos bastidores. Isso foi o máximo! Percebi a qualidade daquelas pessoas que tinham participado do projeto em comum. Não é apenas a música que eles fazem, mas toda uma forma de viver que é própria, diferente, fascinante. ■

Com mais de 2 milhões de cópias vendidas em todo o mundo, o projeto *Buena Vista Social Club* chegou ao auge com o documentário de mesmo nome dirigido pelo prestigiado cineasta alemão Wim Wenders. A relação entre Cooder e Wenders era antiga, pois o guitarrista já tinha musicado alguns filmes do diretor, incluindo o sucesso *Paris, Texas*. Wenders se interessou pelo tema da música cubana quando Cooder lhe enviou os registros que fizera em Havana. Quando o produtor voltou à ilha, o cineasta já estava com ele filmando os músicos, que também acompanhou em turnês pelos Estados Unidos e Europa. O resultado é um documentário sensível, realista, sem maneirismos intelectuais, em que o poder da música é absoluto na determinação da condição humana. Uma música em que os sentimentos são dúbios, constantemente contrastados: a alegria é sempre um pouco melancólica, e a tristeza não abandona uma certa euforia esperançosa

Imagens Transformadoras

Wim Wenders abandona o maneirismo ao mostrar vidas duras iluminadas pela música

Por Hugo Estenssoro, de Londres

Não foram apenas carros americanos mastodônticos – no tamanho e na cronologia – que a Revolução Cubana conseguiu conservar na cápsula do tempo que virou a "pérola do Caribe". Desde costumes religiosos já esquecidos em outros países vizinhos até uma arquitetura virtualmente à prova de descaso e pobreza, a Cuba revolucionária possui uma reserva de passado que faz dela uma nação-museu. Também marginalizada e soterrada junto com outras atividades indignas da burocratização oficial, certa música de inimitável "cubanidade" manteve-se viva na memória de seus protagonistas, excluídos de sua profissão por culpáveis gostos e inclinações pequeno-burgueses. Coube, como sempre, a "gringos" bem-intencionados recuperar do esquecimento uma das epifanias singulares da música popular cubana: o grupo que, nas décadas de 40 e 50, animava o Buena Vista Social Club de Havana, inspirado antro noturno de uma cidade com a melhor vida noturna do mundo na época.

Ry Cooder, um guitarrista e arranjador americano, procurou e encontrou miraculosamente vivos músicos que a memória popular considerava falecidos havia longos anos, talvez antes do Ano Zero de 1959. Com eles gravou um disco que percorreu o mundo vendendo milhões de cópias até ser consagrado triunfalmente com indicações ao Grammy. Em 1998, entusiasmado, o diretor de cinema alemão Wim Wenders decidiu filmar as esquecidas estrelas do Buena Vista Social Club na sua vida cotidiana em Havana e, durante turnês internacionais, em Amsterdã e Nova York. O filme, que integrou a seleção oficial do Festival de Berlim em 1999, teve tanto sucesso quanto o disco, e igualmente merecido. De fato, é um dos melhores documentos fílmicos de tempos recentes.

Wenders, cujo estilo normal não consegue esconder um amaneiramento altamente intelectualizado, renuncia a todo artifício para deixar os músicos à vontade. Na busca de uma autenticidade talvez excessiva, o filme tem o grão dos *news-reels* de antigamente, como um eco visual do anacronismo urbano da Havana atual. Mas não há ambigüidade possível quanto à autenticidade da "cubanidade" dos protagonistas: Compay Segundo, Eliades Ochoa, Ibrahim Ferrer, Rubén González e a gloriosa Omara Portuondo. Todos eles são, no mínimo, septuagenários, com rostos esculpidos pela vida, que nunca foi fácil para eles, antes e depois da revolução. Rostos, porém, que se transfiguram com a música, que foi a sua verdadeira vida. O público fica também transformado pelo que vê e ouve, muito além do interesse humano ou musical.

Um diverso paraíso dos sentimentos

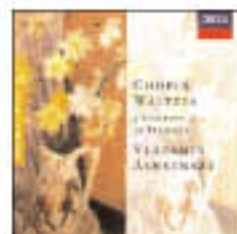
Antonio Meneses grava com a Orquestra Sinfônica da Galícia obras de Villa-Lobos para violoncelo que correspondem a diferentes momentos da trajetória do compositor

Meneses (acima) e o CD com obras de Villa-Lobos (à esq.): alma brasileira

Heitor Villa-Lobos sempre teve predileção pelo timbre sóbrio, freqüentemente nostálgico, do violoncelo e neste instrumento interpretou, nos primeiros anos do século 20, um repertório variado na Orquestra do Teatro Recreio. Os dois concertos para violoncelo que compôs pertencem a momentos diferentes de sua trajetória. O primeiro, de 1915, é uma obra impaciente, de sinfonismo caudaloso, em que violoncelo e orquestra são mais coadjuvantes do que interlocutores. O segundo, de 1954, em quatro movimentos, é muito mais refinado – sobretudo em seu profundo segundo movimento, uma cantilena no espírito das *Bachianas Brasileiras*. Foi concebido para e estreado por Aldo Parisot no Carnegie Hall, de Nova York, e explora ao máximo as possibilidades técnicas do instrumento ao fazê-lo dialogar com a orquestra. É difícil imaginar um instrumentista mais habilitado a interpretar essas obras do que o brasileiro Antonio Meneses, e esse CD em que o solista aparece junto com a Orquestra Sinfônica da Galícia, regida por Víctor Pablo Pérez, já se tornou antológico. Se no primeiro concerto solista e orquestra dão voz sobretudo à natureza generosa e ardente do Brasil, a intensidade de sentimentos caros à alma nacional – dos quais a saudade é o mais óbvio – expressos por Meneses em episódios do segundo concerto não encontrarão par tão cedo. No mesmo CD está a *Fantasia para violoncelo e orquestra*, de 1945, dedicada a Koussevitsky. – LUIS S. KRAUSZ

Heitor Villa-Lobos, Antonio Meneses e Orquestra Sinfônica da Galícia, selo Auvidis Valois

Pólos instáveis

Melancolia e contentamento, resignação e ímpeto combinam-se em doses sempre desiguais no compasso das valsas de Chopin. A emotividade do compositor envolve o dinamismo dessas peças, em que a frieza de uma fórmula matemática encontra-se com a exacerbação de sentimentos que lhe é característica. Ashkenazy consegue a proeza de manter-se sempre na instável eqüidistância entre os dois aspectos, com uma interpretação centrada tanto na inteligência quanto no *pathos*. No álbum duplo estão também leituras possantes dos quatro scherzos e 26 prelúdios. – LSK

Chopin Waltzes, Vladimir Ashkenazy, selo Decca

Novo vigor

Eduardo Agni tem um vigor já há algum tempo em falta nas novas gerações da música instrumental. Com o violão de cordas de aço que toca de diversas maneiras (com uma haste de madeira fazendo as vezes de arco de violino, batendo os dedos nas cordas, sobre o braço do instrumento, como Stanley Jordan), Agni apresenta temas com ecos nordestinos (*Brilho*), belos vocais de Flávio Venturini (*Um Outro Silêncio 3*) e de Marlui Miranda (*Borum*). No conjunto, lembra, por momentos, um pouco do melhor de Egberto Gismonti. – PEDRO KÖHLER

Um Outro Silêncio, Eduardo Agni, selo Eldorado

Leste e Oeste

A grandeza operística, uma das especialidades do maestro indiano Zubin Mehta, encontra-se, neste registro, com a sutileza milenar do sitar hindu. A obra tem elementos de harmonia e contraponto, mas sua ênfase está na infinita circularidade das ragas – 30 delas são apresentadas ao longo de quatro movimentos, sempre conduzidas por trechos sinfônicos. Shankar formou-se na tradição musical de seu país, mas sempre apreciou a música ocidental. Essa gravação da Filarmônica de Londres de 1982 agora está disponível em excelente remasterização. – LSK

Raga-Mala – Sitar Concerto nº 2, Ravi Shankar e Zubin Mehta, selo EMI

Paixão meridional

O encanto do sul da Europa, em especial da Itália, é um dos temas recorrentes do Romantismo em todas as artes. *Harold en Italy*, de Hector Berlioz, de 1834, é uma sinfonia para viola e orquestra baseada no poema *Childe Harold*, de Byron, e nas recordações de uma viagem que o compositor fez ao país em 1831. Esta sangüínea leitura de Bernstein à frente da Filarmônica de Nova York, de 1961, agora em CD, tem como solista William Lincer. O CD inclui a dramática cantata *La Mort de Cléopâtre*, na voz acetinada e memorável da meio-soprano Jennie Tourel. – LSK

Berlioz, Filarmônica de Nova York com Leonard Bernstein, selo Sony

FOTO EDUARDO SIMÕES

O jazz engajado

A Mingus Big Band reúne o repertório mais politizado de Mingus e grava um dos mais importantes CDs sobre sua obra

O CD da Mingus Big Band faz jus à saga de Mingus contra qualquer opressão

"Por que as balas têm medo das palavras?" A pergunta, meio mastigada, foi feita com certa solenidade por Charlie Mingus (1922-1979), num camarim do Teatro Municipal de São Paulo, no fim dos anos 70, pouco antes de um show inesquecível. Ele a atribuiu à realidade brasileira naquele difícil momento político, mas ela bem que poderia qualificar o conjunto da vida e da obra de um dos maiores criadores do jazz moderno. Mingus encarnou a saga da música afro-americana (diriam os politicamente corretos) e sofreu a discriminação racial ainda no gueto de Los Angeles (ao tentar aprender violoncelo, ouviu de um professor que "crioulo não toca instrumento de branco; contente-se com o contrabaixo"). Mas foi capaz de superar o preconceito, assumindo em sua música as dores de todas as minorias. Seus temas vão de *Remember Rockfeller at Attica* (sobre o massacre de presos) a *Fables of Faubus*, alegorias sobre um governador racista do Sul. Permanece vivo pelos formidáveis músicos da Mingus Big Band, nascida por inspiração de sua viúva Sue, com o nome Mingus Dinasty. Este CD é uma das mais brilhantes incursões no universo mingusiano. Traz de volta a voz e o contrabaixo do líder em *Freedom*; recria a célebre *Haitian Fight Song*, que Mingus mais de uma vez chamou de *Afro-American Fight Song*; inclui a excelente *Don't Let it Happen Here* e a quase esquecida *Oh, Lord, Don't Let Them Drop that Atomic Bomb on Me*. – JOÃO MARCOS COELHO

Blues & Politics, Mingus Big Band, selo Dreyfus

Violino moderno

O concerto para violino de John Adams, de 1993, foi classificado pelo compositor como "pós-minimalista". Mais retrospectivo do que experimental, incorpora a tradição sinfônica européia dos séculos 19 e 20, e também o sentido de dança. Já no concerto

de Philip Glass, de 1986, o violino envolve com sensuais linhas melódicas uma base rítmica criada pela orquestra, que repete padrões tonais e leva o ouvinte a um sutil estado de hipnose. Christoph Eschenbach rege a Houston Symphony ao lado do solista Robert McDuffie, em leituras limpas e agradáveis. – LSK

Violin Concertos of John Adams e Philip Glass, Robert McDuffie, selo Telarc

Só batutas

Os elaborados contrapontos e o improviso são pontos de intersecção entre jazz e choro. O saxofonista e clarinetista Paulo Moura homenageia um mestre do contraponto, Pixinguinha, e, para tanto, reeditou a formação dos Oito Batutas, com Joel Nasci-

mento (bandonlim) e Zé da Velha (trombone), entre outros. O ecletismo de Moura dá um tom universalista ao CD, gravado ao vivo em 1997. Basta ouvir *Carinhoso*, uma das músicas que aproximam Pixinguinha de Louis Armstrong, ou os improvisos de *Um a Zero* e *Ingênuo*. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Pixinguinha, Paulo Moura e os Batutas, selo Rob Digital

Pura alegria

Muito do sucesso de um disco se deve a sua atmosfera, a combinação sutil de elementos que o tornam singular. Este CD dos flautistas Léa Freire e Teco Cardoso (também saxofonista), acompanhados de Benjamim Taubkin (piano), Sylvio Mazzuca (contra-

baixo) e A. C. Dal Farra (bateria), está impregnado de alegria. O clima é de reunião de velhos amigos, irmanados no gosto pela música instrumental. A maioria das composições é de Léa Freire, como *Sorriso do Gordo* e *Fé*, mais *Pena que a Vovó não Está Aqui*, de Taubkin, e também Duke Ellington. – JOSIANE LOPES

Quinteto, Teco Cardoso, Léa Freire e outros, selo Núcleo Contemporâneo

Tensão orquestrada

O Metallica já vendeu cerca de 60 milhões de discos, somando-se seus oito álbuns. O que fazer agora? Um "*greatest hits*"! Mas é preciso sair do lugar-comum. Então, convida-se a Orquestra Sinfônica de São Francisco para tocar com a banda, e convida-se

Michael Kamen para fazer os arranjos e a condução. O CD duplo foi gravado no Berkeley Community Theater em abril de 1999, ao vivo. O resultado? O som da orquestra se sobrepõe à banda de tal maneira que, às vezes, incomoda. Mas a tensão que a orquestra adicionou ao som do Metallica é de arrepiar. – SERGIO ROCHA

S&M, Metallica, selo Universal Music

FOTOS DIVULGAÇÃO

Réquiem para o riso

O R.E.M. assina a trilha do filme sobre o comediante Andy Kaufman, de Milos Forman, e prepara novo disco

Mike Mills, o baixista do R.E.M., diz que não costuma ir ao cinema porque não pode interromper a fita quando quer. Mas na noite da pré-estréia de *Man on the Moon*, no Zigfield Theatre de Nova York, em fins de dezembro, ele não desgrudou da cadeira. E ainda ficou para ler os créditos. O grupo, que não lança disco há dois anos, assina a trilha do novo filme do diretor Milos Forman, estrelado por Jim Carrey e Courtney Love. A fita conta a história do comediante Andy Kaufman (1949-1984), um dos mais inovadores de sua geração, que começou em clubes de comédia e estourou ao cantar *Mighty Mouse* no programa *Saturday Night Life*, em 1975, e a participar da série de TV. Grande manipulador de platéias, numa noite de 1979 Kaufman levou todo o público do Carnegie Hall a comer biscoitos e beber leite – a canção *Milk & Cookies* trata do episódio no filme. Mas toda essa energia durou pouco. Um raro câncer de pulmão o matou aos 35 anos.

O R.E.M (no alto) e cena do filme (acima): identificação com Kaufman

Essa é a primeira trilha para cinema do R.E.M., que tem 11 CDs gravados, incluindo *Up*, o mais recente, de 1998. A Royal Philharmonic Orchestra de Londres já gravou um CD com sucessos da banda, como *Losing my Religion*, *Stand*, *Man on the Moon* e *Everybody Hurts*. O grupo, surgido nos anos 80, prepara novo disco para este ano. As músicas já estão escritas, mas o trio ainda não tem data para gravar.

Quanto à trilha do filme, Mike Mills e o guitarrista Peter Buck estiveram mais envolvidos do que o vocalista Michael Stipe, absorvido por suas duas companhias de produções cinematográficas (em 1999, ele lançou o aclamado *Being John Malkovich* e, em 1998, *Velvet Goldmine*). "Somos fãs de Andy, por isso a criação das músicas aconteceram naturalmente", diz Buck. Tanto que o título do filme foi emprestado da canção *Man on the Moon*, composta pelo grupo em 1992, em homenagem ao comediante. Segundo o guitarrista, o convite para criar a trilha veio depois que o roteirista lhes pediu permissão para usar a canção no título. O filme já contava, então, com músicas de Elvis Presley e outras dos anos 70, como *I Kiss You All Over* e *I will Survive*, com Tony Clifton.

O processo de composição para cinema não incomodou o trio. "Íamos compondo de acordo com a vontade de Milos: jazz aqui, acordes ali", diz Buck. "Quando ele achava que a música não casava com a cena, tínhamos de aceitar." Mills tem, porém, uma preferência: "Quem sempre compõe para o cinema talvez tenha espaço para criar uma música para ser lembrada. Neste filme, a música que adoraria que fosse lembrada é a *The Great Beyond*, em que Carrey divide o microfone com Stipe".– TANIA MENAI, de Nova York

A praia do som

Gil, Gismonti, Eliane Elias e outros bons no Festival de Ilhabela

O Festival de Verão de Ilhabela, no Litoral Norte de São Paulo, prossegue até o dia 6, reunindo músicos brasileiros e estrangeiros na praia do Pequeá. A pianista Eliane Elias, o baixista americano Marc Johnson e Elba Ramalho são os convidados de Toquinho nos shows dos dias 3 e 4. No fim da semana, dias 5 e 6, Egberto Gismonti recebe Gilberto Gil, o argentino Dino Saluzzi e a Orquestra Philharmonia Brasileira, sob regência de Gil Jardim. Parte do Circuito Cultural Banco do Brasil, os espetáculos, sempre às 22h, acontecem num auditório para 600 pessoas e serão retransmitidos por telão. A renda dos ingressos (R$ 15 e R$ 30) será revertida para instituições beneficentes. Informações pelo telefone 0800-785678.

Retorno tranqüilo

Walter Franco, o rebelde dos festivais, ganha documentário

Walter Franco, o autor de *Canalha* e *Coração Tranqüilo*, está de volta. Além de preparar novo disco, ele é o tema do documentário *Walter Franco Muito Tudo*, de Bel Bechara e Sandro Serpa, destaque da abertura da *Mostra do Audiovisual Paulista*, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, no dia 22. O documentário apresenta músicas inéditas de Franco e reúne depoimentos de personalidades como Augusto de Campos, Rogério Duprat, Julio Medaglia e Livio Tragtenberg sobre o compositor, que se celebrizou no Festival Internacional da Canção, de 1972, com *Cabeça*, e no Abertura, de 1975, com *Muito Tudo*.

Walter Franco (à direita) também vai gravar disco

FOTOS DIVULGAÇÃO / FRANÇOIS DUHAMEL/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A SEGUNDA DESCOBERTA DE VIVALDI

A meio-soprano Cecilia Bartoli grava óperas inéditas que se perderam no tempo, ofuscadas pelo brilho da obra instrumental do compositor

Por Luis S. Krausz

As óperas de Vivaldi passaram séculos no esquecimento, e seu nome hoje é imediatamente associado às elaboradas composições instrumentais que o grupo italiano I Musici trouxe de volta ao repertório atual. A vida de Vivaldi, entretanto, sempre esteve intimamente ligada ao palco — ele não só compôs 94 óperas, sempre levadas à cena sob sua supervisão direta, como também produziu muitas outras, de seus contemporâneos. O zelo do compositor para com suas obras dramáticas era tanto que, ao fim de cada apresentação, ele recolhia todas as partituras, temendo que alguém copiasse suas idéias. A maior parte delas, porém, se perdeu. Restam apenas 20 na íntegra, a maior parte preservada na biblioteca nacional de Turim.

Quando Cecilia Bartoli, que já se afirmou como a maior rossiniana de sua geração, passou a interessar-se pela obra vocal de Vivaldi, deparou-se com edições ultrapassadas, repletas de erros musicológicos, e por isso buscou acesso aos originais do compositor, em Turim. Do imenso tesouro que lá encontrou, escolheu algumas árias convenientes à sua tessitura. A amostra reunida neste CD — que saiu no fim de 1999 e é talvez o mais importante lançamento fonográfico do ano passado — é próxima da obra instrumental do compositor. Isso se torna evidente já no primeiro número — a ária *Dell'aura a Sussurrar*, da ópera *Dorilla in Tempe* —, que usa a mesma melodia do primeiro movimento da *Primavera*, de *As Quatro Estações*. Também uma melodia do primeiro movimento do *Inverno* está na tétrica ária *Gelido in Ogni Vena*, que foi escrita por Pietro Metastasio para a ópera *Farnace* e descreve o horror de um pai diante do corpo sem vida do filho. Como em vários outros números desse CD, aqui Cecilia empresta sua voz a uma personagem masculina, já que muitas das árias foram criadas por Vivaldi para os *castrati* de seu tempo, homens emasculados que preservavam o timbre agudo na voz, mas com um volume sonoro muito maior do que o das mulheres.

Chama a atenção nas peças escolhidas por Cecilia a quantidade de metáforas com temas ligados à natureza que, para um veneziano do século 18, nem sempre têm o caráter benigno que lhe será atribuído a partir do romantismo: o mar, as tempestades marinhas, os arrecifes e bancos de areia que provocam naufrágios são a contrapartida funesta dos ventos suaves, das nascentes e dos prados, num universo estético em que barcos representam a alma humana, sempre à mercê de paixões e sofrimentos. Esse acervo de metáforas, natural para os habitantes de uma cidade naval, está para o ouvinte contemporâneo como os canais, pontes e *palazzi* venezianos estão para as cidades modernas e contribui para exaltar a estranheza e o encanto dessas árias de Vivaldi.

A meio-soprano romana mostra-se extremamente versátil ao encarnar ninfas e pastores apaixonados, guerreiros corajosos e donzelas resignadas. Ela é eloqüente e convincente ao interpretar os dramas das personagens e exibe uma gama e uma intensidade impressionantes de sentimentos e emoções — da ansiedade, no recitativo *Qual Favellar?*, ao ódio sedento de vingança, na ária *Anderò, Volerò, Griderò*, ambos da ópera *L'Orlando Finto Pazzo*; do idílio pastoral de *Zeffiretti, che Sussurrate* à pura paixão amorosa em *Di Due Rai Languir Costante*. Não há, ainda, termo de comparação para suas leituras desse repertório negligenciado por séculos, mas, tanto no aspecto da pura emoção quanto no da técnica, poucas vozes serão capazes de se igualar à de Cecilia, aveludada e calorosa, sempre rica em tonalidades e precisa em sua dicção. Os textos, em dialeto vêneto, bastante diferente do italiano moderno, nem sempre são fáceis de compreender, mas o álbum traz uma conveniente tradução das letras para o inglês. O coro Arnold Schönberg — à vontade em qualquer tipo de repertório — e o celebrado grupo de câmara milanês Il Giardino Armonico, com suas leituras transbordantes em instrumentos de época, acompanham a meio-soprano nesse registro em tudo admirável.

No alto, capa do CD *The Vivaldi Album* (selo Decca) gravado por Cecilia Bartoli (acima), uma consagrada rossiniana que se supera num dos melhores lançamentos fonográficos recentes

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	DISCOGRAFIA
SINFÔNICA	**Fabíola Alves** (*foto*) é a solista (flautim) do primeiro concerto da temporada 2000 da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de John Neschling.	Dedicada a compositores brasileiros, a récita começa com a abertura da ópera *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes (1836-1896). Em seguida, Alves interpreta o *Concerto para flautim e orquestra*, do paulista Osvaldo Lacerda, 72; o *Prelúdio*, de Souza Lima (1898-1982), *Imbipara – Poema Ameríndio*, de Lorenzo Fernandez (1897-1948), e *Congada*, de Mignone (1897-1986).	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++11/221-3980, São Paulo, SP.	Dia 20, às 17h.	Com este concerto, a Osesp inaugura o projeto *Criadores do Brasil*, que vai fazer um mapeamento da música produzida no país ao longo dos 500 anos de história, desde o período colonial até o contemporâneo.	No equilíbrio formal da abertura em ré bemol de *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes. Escrita em 1874 – dois anos depois do insucesso de *Fosca* –, a ópera foi um grande sucesso de público, marcando a "reabilitação" do compositor perante o público italiano de sua época.	A única gravação disponível de *Salvator Rosa* foi feita ao vivo, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1977, com regência de Simon Blech e alguns importantes nomes brasileiros no elenco, como o tenor Benito Maresca e o barítono Paulo Fortes. Selo Masterclass.
SINFÔNICA	**Roberto Minczuk** (*foto*) rege a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo como solistas Edna d'Oliveira (soprano) e José Gallisa (baixo).	Minczuk faz um programa *crossover*, com clássicos de sabor popular: à *Fuga IX*, de Ayres/Piazzolla, seguem-se as *Danças Sinfônicas* do musical *West Side Story*, de Leonard Bernstein. A tarde termina com trechos da ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++11/221-3980, São Paulo, SP.	Dia 27, às 17h.	Há uma expectativa de – graças à sua relação com a Filarmônica de Nova York, onde tem atuado como regente assistente – Roberto Minczuk dirigir de maneira idiomática obras de compositores americanos como Gershwin e Bernstein.	Na mistura de jazz, ritmos porto-riquenhos e música "séria" feita por Bernstein nas *Danças Sinfônicas* de *West Side Story* – uma obra bastante difícil de reger, apesar (ou talvez, justamente, por causa) de seu sabor inequivocamente popular.	John Mauceri gravou as *Danças Sinfônicas* de *West Side Story* com a Hollywood Bowl Orchestra, em um disco denominado *American Classics*. Selo Philips.
VOCAL	Com direção geral de Solange Farkas e direção musical de Paulo Sérgio Santos, o espetáculo *A Ópera do Fim do Mundo* reúne cantores como **Cida Moreira** e **Sandro Christopher** (*foto*), José Maria Cardoso, Kátia Guedes, Sylvia Kleine, Sérgio Weintraub, além de um coro e um pequeno grupo de instrumentistas.	*A Ópera do Fim do Mundo* é ambientada em um reino medieval de fábula, tomando como base a ópera *Le Grand Macabre*, estreada em 1978 pelo compositor húngaro György Ligeti, de 77 anos.	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, tel. 0++11/3340-2000, em São Paulo, SP. Ingressos de R$ 6 a R$ 12.	De 17 a 26 (5ª a sáb., 21h; dom., às 17h).	Descrita pela crítica da estréia como "uma brilhante e exótica caixinha de música", *Le Grand Macabre* é uma das mais dinâmicas e estimulantes criações do século 20 para o palco.	No sarcástico prelúdio da obra, cujo interesse rítmico deriva de ter sido composto para 12 buzinas de automóvel afinadas.	O regente finlandês Esa-Pekka Salonen registrou *Le Grand Macabre* dentro de seu projeto de gravação integral das obras de Ligeti. Selo Sony (2 CDs).
VOCAL	Vladimir Jurowski rege a ópera *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, no Teatro Comunale de Bolonha, em uma produção de Lille, com direção cênica de Pier'Alli, e elenco formado por **Nicolai Ghiaurov** (*foto*), William Joyner, Lucio Gallo, Eldar Aliev, Marina Domaschenko e Cassandra Riddle.	*Pelléas et Mélisande*, ópera em cinco atos de Claude Debussy, com libreto extraído da peça homônima de Maurice Maeterlinck, estreou em Paris, em 1902. Conta a história de Mélisande, jovem encontrada na floresta pelo filho do rei de Allemonde, Golaud, com o qual vem a se casar, e por cujo irmão, Pelléas, se apaixona.	Teatro Comunale – Largo Respighi, 1, tel. 00++39/051/529011, em Bolonha, Itália.	De 4 a 20.	Escolhida pela União Européia para ser uma das nove cidades que ostentam o título de capital cultural do continente do ano 2000, Bolonha tem uma programação lírica que inclui exclusivamente óperas compostas no século 20.	Na atmosfera onírica e na orquestração sofisticada da obra, que tem sua essência na primeira cena do ato 3 – *Mes Longs Cheveux*, na qual Mélisande penteia seus longos cabelos na janela do castelo de Golaud, até ser interrompida por Pelléas, com o qual canta um doce dueto.	A produção de *Pelléas et Mélisande* da Ópera de Lille, que Bolonha resolveu importar, fez tanto sucesso que acabou sendo lançada em CD, com regência de Jean-Claude Casadesus. Selo Naxos (3 CDs).
VOCAL	O barítono russo **Dmitri Hvorostovsky** (*foto*) dá recital no Théâtre Royal de la Monnaie, em Bruxelas.	Não foi divulgado o programa do recital de Hvorostovsky.	Théâtre Royal de la Monnaie – 4 rue Léopold, tel. 00++32/2/229-1200, em Bruxelas, Bélgica.	Dia 20.	Bruxelas também será uma das capitais culturais européias do ano 2000 e tem uma programação musical intensa – em fevereiro, além do recital de Hvorostovsky, a cidade estará abrigando uma produção da ópera *La Cenerentola*, de Rossini.	Na beleza de timbre e no talento histriônico de Hvorostovsky – precocemente grisalho, o russo é um dos barítonos mais requisitados da atualidade, já tendo demonstrado seu talento no Brasil, na temporada dos Patronos do Teatro Municipal, em 1997.	Em *Russia Cast Adrift*, Dmitri Hvorostovsky é acompanhado do pianista Mikhail Arkadiev na interpretação de nove canções de Serguei Rachmaninov, bem como de um ciclo do compositor contemporâneo russo Gueorgui Sviridov. Selo Philips.
VOCAL	As cantoras **Natalie Dessay** (*foto*), Diana Montague, Rosemary Hardy e Cheryl Studer fazem apresentações em separado em Santiago de Compostela, na Espanha.	Não foi divulgado o programa de cada recital.	Santiago de Compostela 2000 – r. do Vilar, 67, tel. 00++34/981/582525, em Santiago de Compostela, Espanha.	De 4 a 26.	Mais conhecida como ponto final dos peregrinos que empreendem o Caminho de Santiago, a cidade espanhola de Santiago de Compostela também foi escolhida como capital cultural européia no ano 2000, e reúne, em fevereiro, algumas das melhores vozes da atualidade.	Na agilidade para coloraturas e facilidade de agudos da soprano francesa Natalie Dessay, que se apresenta no dia 4, junto com o grupo francês de instrumentos de época Les Arts Florissants, regido por seu fundador, o regente americano William Christie.	Natalie Dessay canta o papel da Rainha da Noite na ágil gravação que William Christie, à frente do Les Arts Florissants, fez da ópera *A Flauta Mágica*, de Mozart. Selo Erato (2 CDs).
VOCAL	O tenor **Roberto Alagna** (*foto*) e sua mulher, a soprano Angela Gheorghiu, interpretam o par romântico da ópera *Romeu e Julieta*, de Gounod, sob regência de Charles Mackerras, em Londres, em montagem co-produzida pelo Théâtre du Capitole, de Toulouse, e pelo Opéra-Comique, de Paris.	Charles Gounod estreou em Paris, em 1867, sua ópera em cinco atos *Romeu e Julieta*. O libreto de Barbier e Carré segue muito de perto (até mesmo com citações literais) a tragédia de Shakespeare na qual foi inspirado e que conta a história de dois amantes – Romeu Montéquio e Julieta Capuleto – provenientes de famílias rivais na Verona do século 14.	Royal Opera House – Covent Garden, tel. 00++44171/240-1200, em Londres.	Dias 18, 21 e 26.	Alagna teve seu grande estouro cantando o papel de Romeu, em Londres, ao lado da soprano romena Leontina Vaduva, em 1995. Resta ver se, cinco anos mais tarde, ele é capaz de produzir o mesmo furor contracenando com a mulher.	No início do quarto ato: punido pelo Duque de Verona com o exílio após matar um parente de Julieta, Romeu se despede da amada no dueto *Nuit d'Hyménée, ô Douce Nuit d'Amour*, o trecho mais apaixonado da ópera.	Alagna e Gheorghiu gravaram *Romeu e Julieta* sob a regência de Michel Plasson. Selo EMI (três CDs).
POPULAR	A **Companhia Brasileira de Teatro Musical** (*foto*) apresenta, em São Paulo, a ópera-rock de dois atos *Cazas de Cazuza*, com direção geral de Daniel Ribeiro, direção musical de Rodrigo Pitta, 16 atores-cantores e uma banda de seis músicos.	O repertório do espetáculo é constituído exclusivamente por canções de Cazuza como *Um Trem para as Estrelas*; *Eu Preciso Dizer que te Amo*; *Pro Dia Nascer Feliz*; *Faz Parte do meu Show*; *Todo Amor que Houver nesta Vida*; *O Tempo não Pára*; *Bete Balanço*; *Brasil*; *Posando de Star*; *Obrigado*; *Ideologia*; *Codinome Beija-Flor*.	Tom Brasil – r. das Olimpíadas, 66, tel. 0++11/820-2326, em São Paulo, SP.	A partir do dia 3.	É uma maneira de revisitar a obra de um dos mais controvertidos criadores do pop brasileiro nos anos 80, o cantor Cazuza, que morreu vitimado pela Aids aos 32 anos, há exatamente uma década (1990).	Em algumas das letras de Cazuza, que acabaram se tornando hinos de uma geração em sua temática variada, do lirismo de *Codinome Beija-Flor* e *Faz Parte do Meu Show* à contestação de *Ideologia* e *Brasil*.	A arte de Cazuza está sintetizada nos quatro CDs de *Grandes Nomes – Cazuza*. Selo Polygram.
POPULAR	O projeto *Happy Hip Rock* reúne, ao longo do mês, artistas heterogêneos como Ultraje a Rigor, **Pato Fu** (*na foto, Fernanda*), Câmbio Negro, Capital Inicial, Pavilhão 9 e Cidade Negra, entre outros.	Não foi anunciado o que cada grupo apresentará.	Credicard Hall – av. Nações Unidas, 17.955, tel. 0++11/-5643-2500, em São Paulo, SP. Ingressos de R$ 20 a R$ 50.	De 1º a 22, sempre às terças, às 21h.	Apresentado nas terças-feiras do mês de fevereiro, o projeto *Happy Hip Rock* tem a proposta inovadora de mesclar, a cada espetáculo, breakers e grafiteiros, colocados ao lado de bandas que representam os mais variados estilos do cenário popular brasileiro.	No grupo mineiro Pato Fu, que se apresenta no dia 1º e já foi apontado pela crítica como uma espécie de "versão anos 90" dos Mutantes, quer por sua formação (uma mulher e dois homens, aos quais se juntou, em 1995, o baterista Xandi), quer pelo ecletismo do estilo.	*Gol de Quem?*, *Tem mas Acabou* e *Televisão de Cachorro* são alguns dos discos mais expressivos do Pato Fu. Selo BMG.
POPULAR	Com Alexandre Travassos (clarinete), Davi Graton (violino), Debby Sznajder (vocal), Julio Maluf (violão), Luciana Barletta (acordeão), Neimar Dias (contrabaixo), Ricardo Marini (percussão) e Tania Travassos (sintetizador), a **Banda Klezmer Brasil** (*foto*) faz show de lançamento do CD *Mishmash à Brasileira*.	O disco tem 13 faixas: *Klezmer Medley*; *Der Rebe Hot Geheisen*; *Doina e Der Heiser Bulgar*; *Vilna*; *Freilach – Choro*; *Araber Tantz*; *Machateneste Maine*; *Noch a Gleizele Vain*; *Hora Nordestina*; *Papir iz doch Vais*; *Freilach em G menor*; *Yidl mit Fidl*; *Mishmash*.	A Hebraica – Sala Arthur Rubinstein – r. Hungria, 1.000, tel. 0++11/818-8888, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 10 a R$ 20.	Dias 17 e 19, às 21h; dia 20, às 19h.	Fundada em 1994 por Alexandre Travassos com o objetivo de preservar o klezmer (expressão musical da comunidade judaica do Leste Europeu no século 19), a Banda Klezmer Brasil passou a fazer uma interessante fusão de música judaica tradicional e estilos brasileiros.	Em *Mishmash*, uma brincadeira musical que mescla temas do folclore judaico e música brasileira, homenageando compositores como Ernesto Nazareth, Villa-Lobos e Carlos Gomes.	*Mishmash à Brasileira* é o primeiro disco-solo da Banda Klezmer Brasil. Selo MCD.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

Os muitos Eus de Antonio Tabucchi

Engajado e cético, Antonio Tabucchi, o maior escritor vivo da Itália, explica como foi influenciado por Fernando Pessoa, pela psicanálise e "por todas as coisas" na construção de uma das mais importantes e múltiplas obras literárias da atualidade

Por Fernando Eichenberg, de Paris
Retrato Márcio Scavone

O mais europeu dos escritores italianos contemporâneos nasceu na Toscana. Mas já se disse que ele é português por adoção e francês de ocasião. As múltiplas almas de Antonio Tabucchi sobrevoam o mundo e acabam sempre aterrissando num dos três quintais de sua vida: ele tem moradas em Florença, na diminuta Vecchiano e em Lisboa, e não faltam apartamentos de amigos para o acolher durante suas freqüentes incursões a Paris. Autor de romances como *Afirma Pereira* (1994), que faz uma denúncia do fascismo por meio de uma história passada durante a ditadura do português António Salazar, e *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro* (1977), sobre o assassinato de um preso numa delegacia da periferia lisboeta, ele às vezes encarna a figura pouco em voga do artista engajado. Mas sua literatura, uma das mais vigorosas do mundo, está longe de se resumir a isso: seu mais recente livro lançado no Brasil, *Mulher de Porto Pim*, de 1983, é um volume de contos de tom poético ambientado no Arquipélago dos Açores, que fala de baleias, do mar e de dilemas do homem contemporâneo.

Durante a infância italiana, o menino Tabucchi descobriu os livros de aventuras. Na juventude, em Paris, descobriu um novo mundo e o poeta português Fernando Pessoa. Em Portugal, descobriu sua mulher, Maria José, a cozinha lusitana e uma nova língua. Suas diferentes descobertas perfizeram seus descaminhos. Aos 56 anos, Tabucchi

Tabucchi rejeita o "moderno" na literatura: "Não há nada de novo sob o sol"

LIVROS

ensina literatura portuguesa na universidade italiana de Siena, já escreveu livros em português, francês e italiano e traduziu obras de autores das três línguas, inclusive brasileiros.

Pirandello e Fernando Pessoa estão entre suas maiores influências. Com o poeta português ele mantém uma relação que transcende a admiração e identificação literárias. Personagem ou referência constante nos livros de Tabucchi, Pessoa é quase incorporado pelo autor, num jogo que ultrapassa as regras de heterônimos. Por mais que tente atenuar sua empatia pelo poeta, Tabucchi se trai com citações intercaladas de seu escritor predileto em conversas como a entrevista a seguir, concedida a **BRAVO!** numa tarde chuvosa de inverno em Paris. Trai-se igualmente no físico: seus óculos, o bigode, o olhar e as feições têm contornos pessoanos sem depender de nenhum efeito especial.

BRAVO!: A sua obra tem um forte vínculo com Fernando Pessoa. Além de tudo, o senhor é fisicamente parecido com ele. Como é essa relação?
Antonio Tabucchi: Acho que, de uma certa forma, isso já é mais um pequeno mito do que uma realidade efetiva. De fato, se verificar bem em mim mesmo, nos meus livros, os meus autores seriam muitos. Mas como sei que, para os leitores de língua portuguesa, dá muito prazer que, digamos assim, meu compadre principal seja o Fernando Pessoa, então... (*risos*). Por que não? No fundo, o que talvez seja importante especificar, no que diz respeito ao Pessoa, mais do que o caso humano e a heteronimia, os personagens, etc., que são a face que mais se impôs ao público, mais visível, seria importante sublinhar a qualidade estética da sua poesia. Mesmo prescindindo de todo aquele sistema de heterônimos, Fernando Pessoa é um grande autor, um grande escritor. O verso, a prosa, o pensamento são de altíssima qualidade. Ele é um dos grandes autores do século 20, como Kafka, Joyce, Guimarães Rosa. Gostaria mais de abordar os discursos internos literários do que outros aspectos que pudessem correr o risco de ser pitorescos. E é óbvio que Pessoa pode tender ao pitoresco.
Quais são seus "outros autores"?
Nesse caso, gostaria de citar uma frase do próprio Pessoa. Um crítico ou jornalista o estava entrevistando, e lhe perguntou sobre influências. Ele respondeu: "Ah, sim, tudo me influencia, todas as influências". Eu poderia dizer o mesmo. Primeiro, suspeito muito dos escritores que dizem que ninguém os influenciou. Acho que a virgindade, no fim do nosso milênio, já não existe. Muitos homens viveram antes de nós, houve muita cultura, lemos muita coisa. Aliás, sou uma pessoa bastante influenciável

Nesta pág. e na seguinte, a ilha do Faial, Vila de Horta, nos Açores, universo de *Mulher de Porto Pim* (acima)

por aquilo de que gosto. Jorge Luis Borges dizia que literatura não é como um trem que anda na superfície: é como um rio que corre no subterrâneo e depois emerge numa certa altura, e a pessoa não sabe o que leva consigo. Por vezes, é impossível se dar conta de um texto, de uma influência que vem de longe, de uma leitura que se fez há anos. Os autores de que gosto são muitos. Gosto muito de Stevenson, de Melville, Conrad, Pirandello, Svevo, mas também gosto dos romances policiais que compro na banca. Talvez fosse melhor dizer que gosto da literatura, prescindindo dos níveis. Não gosto de falar em níveis, de que há um autor metafísico, outro popular. Aliás, a literatura tem um ventre tão generoso, sempre acolheu tudo, todas as criaturas humanas. A história da humanidade está ali. Talvez, mais do que nos arquivos históricos, nos quais as peripécias humanas ficam resumidas numa linha, a história oficial propriamente dita. A história da alma da humanidade, com seus sofrimentos, ilusões, revoluções, derrotas, está na literatura.

FOTO ADRIANA MATTOSO/REFLEXO

Foi em Paris que ocorreu sua ligação com Portugal. A caminho da estação de trem, da Gare de Lyon, para retornar à Italia, o senhor comprou o poema *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, que deu um novo rumo à sua vida. Por que o senhor decidiu comprar esse livro, e o que ele mudou na sua vida?
Era um nome curioso para um poema, *Tabacaria*. *Bureau de Tabac* em francês. O autor era desconhecido. Mas, sobretudo, era muito barato. Era o livro que custava menos na banca. Então achei que valia a pena comprar. Às vezes é prosaico, mas as coisas são mais prosaicas na vida do que parecem. Li o livro no trem e achei que o poeta que havia escrito aquele poema merecia que sua língua fosse estudada. Quando regressei a Pisa, e decidi me inscrever na faculdade de Letras, comecei a freqüentar a disciplina de Português, e pronto. Depois, a vida encarregou-se de fazer o resto.

Um dos livros de Tabucchi, *Réquiem*, foi escrito em português. "Escrever numa outra língua é como fazer um novo batismo, entrar numa outra religião", diz o autor. "Ao mesmo tempo, é descobrir que nossa alma não é única, que tem várias zonas, vários quartos. É bonito. Gostei. Tudo foi saindo de uma maneira muito natural, sem que eu quisesse. Quando as coisas se fazem voluntariamente, são menos genuínas. Aliás, acabo de publicar em Portugal, como apêndice na nova edição do *Réquiem*, uma reflexão, que é ao mesmo tempo uma vagabundagem, umas fantasias sobre o fato de eu ter escrito um romance numa língua que não é minha língua materna." *Réquiem*, diz Tabucchi, surgiu por acaso: "Foi escrito em 1990, boa parte no mês de janeiro, durante a Guerra do Golfo. Cheguei no fim da tarde a Paris, fui para um hotelzinho, no qual sempre me hospedava, e depois, à noite, tive um sonho: ouvi uma voz, que me falava em português. No dia seguinte, quando tentei recordar do sonho, obviamente que foi em português, o livro brotou"

O sr. aprendeu o português na faculdade, lendo, ou na rua, em Portugal?
Aprendi falando, aprendi com as pessoas. Língua é bonita quando se fala, não quando se estuda. O manual é importante. O perfeito manual para ensinar a fazer amor é importante, mas fazer amor é melhor. Também é bom o livro das receitas de cozinha, mas sentar-se à mesa é outra coisa.
O sr. faz referência à multiplicidade da alma. A teoria dos médicos-filósofos Theodule Ribot e Pierre Janet, segundo a qual não há um eu unitário, mas um eu hegemônico baseado na confederação das almas, tem grande importância no seu trabalho como escritor e na sua relação com Fernando Pessoa.
A teoria desses médicos-filósofos é do princípio do século e, de um ponto de vista científico, é pouco sistemática. Aliás, não sei se a psicanálise é mais sistemática do que isso. Também é muito hipotética. De qualquer modo, essa teoria, do ponto de vista artístico, literário, criativo é muito sedutora. Acho que o próprio Fernando Pessoa e Pirandello a conheciam. A psicanálise talvez seja muito mais rigorosa e fixa uma espécie de condomínio. Há o presidente do condomínio e depois mais dois ou três, o ego, o superego e o inconsciente, etc. Mas, no fundo, a idéia básica é a mesma. É uma multiplicação dos vários eus que compõem a pessoa. Essa é... Não poderia dizer descobertas, mas uma das intuições do século 20. O homem não é só um, somos vários. Os médicos-filósofos dizem isso de uma maneira muito criativa, que seduz o escritor.
E o sr. foi seduzido.
Sem aquela adesão. Nessas coisas, não é preciso fazer uma inscrição, como num partido. Pode-se viajar sem o cartão de crédito.
Essa teoria pode ser relacionada aos heterônimos de Fernando Pessoa?
Ela tem a ver com Pessoa, com Pirandello, com Freud. No fundo, não sei se vou dizer certo, mas suspeito que possa ser uma forma ligeiramente não-cristã. No cristianismo a alma é única, e a trindade só pertence a Deus. A multiplicação é exclusivamente divina, o homem é só um. No século 20, na filosofia, na psicanálise, na literatura, na arte, se passa algo um pouco ambíguo. Essa unidade da criatura humana, do ser humano, se parte, como um vaso, como uma garrafa que cai e se parte em estilhaços. Acho que no século 20 é isso que acontece.
O sr. classifica Freud como um grande romancista e demonstra mesmo espanto por sua obra não ser lida como um dos grandes romances do século. O senhor já disse, também, que não vê como

aplicar as teorias freudianas na complexidade da alma humana.

Acho Freud um grande romancista. Ele descreve bem a alma humana. Aliás, repare que os casos clínicos dos quais ele fala não são gravados, como o senhor está fazendo com esse aparelho nesta entrevista. Uma pessoa conta sua história a Freud, e ele, por sua vez, conta a história que lhe foi contada. Essa é uma maneira de ser romancista. Mas talvez eu seja uma pessoa demasiado cética. É um pouco a minha natureza. E, com o passar dos anos, envelhecendo, esse ceticismo aumenta. Ceticismo em relação a doutrinas. A psicanálise também é uma doutrina. É preciso acreditar naquilo, nos princípios básicos. E, quando se aceitam os princípios básicos, aceita-se uma doutrina. Essa é uma doutrina do século 20. O que não quer dizer que não tenha sua parte de verdade. Mas não total. Ainda não conheço ninguém que tenha total verdade.

O sr. concorda com Sartre, que disse que o escritor engajado é alguém que se mete nos assuntos dos outros. Diferentemente de Umberto Eco, o senhor defende um papel para o intelectual, acha que cada escritor deve seguir seus impulsos: pode escrever tanto sobre gerânios como fazer literatura engajada. Poderia explicar isso?

Defendo a literatura engajada nesse sentido. Por que não? Acho que tudo vale a pena se a alma não é pequena, como dizia Pessoa. Por que excluir e dizer "essas coisas não", se me interessa falar de um assunto que é social? O social pertence à história do homem. O gerânio também, a batata, a couve-flor. E também, sei lá, o monastério da Idade Média (*referência a* O Nome da Rosa, *de Eco*). Acho que uma vocação do escritor é interessar-se sobre tudo, mas há escritores que só se interessam por si mesmos. No fundo, Balzac, de *A Comédia Humana*, é o clássico escritor engajado. E não faz outra coisa senão falar dos outros, seus problemas, suas misérias, seus sucessos, triunfos, tudo. Proust, com *Em Busca do Tempo Perdido*, aparentemente fala de si próprio, de seu umbigo, mas depois fala de um universo. É um magnífico retrato da sociedade francesa daquela época. Às vezes há escritores grandes, enormes, que só falando de si mesmo ou de seu quarto falam do universo.

Como o sr. vê a relação entre literatura portuguesa e brasileira? O senhor conheceu Carlos Drummond de Andrade, até mesmo lhe dedicou um conto em *Mulher de Porto Pim*. Poderia nos contar como foi esse encontro?

A literatura brasileira, que pertence a um país muito grande, que é um continente, é uma literatura muito variada. Até de um ponto de vista regional, como temática, pano de fundo, como elemento social, é uma literatura muito rica. Talvez muito mais rica por todas essas razões. E não estou falando em termos de qualidade, não quero dar juízos em termos qualitativos. Mas é muito mais rica e variada do que a literatura portuguesa. Meu encontro com Drummond foi casual. Tinha traduzido por mero prazer pessoal alguns de seus poemas, mas ainda não os tinha publicado, estavam guardados numa gaveta. Acho o Drummond um dos grandes poetas do século 20. Em termos de difusão no estrangeiro talvez não tenha sido recompensado como a qualidade de sua poesia merece, mas depois a história da literatura haverá de fazer justiça. Um dia, quando estava no Rio, tive a sorte de conhecer um amigo que era amigo do Plinio Doyle. Havia aquele sabadoyle, todos os sábados os amigos e intelectuais se reuniam na casa do Plinio Doyle. Ele me perguntou: "Queres que eu peça ao Plinio para te convidar?". E foi lá que encontrei o Drummond. Nasceu uma grande simpatia. Ele era uma pessoa tímida, reservada, mas gostava, por exemplo, de contar a sua infância mineira. Ajudou o fato que tínhamos um amigo em comum, o Murilo Mendes, que eu havia conhecido em Roma. O Drummond foi muito amável comigo.

O sr. também traduziu *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, mesmo antes de o livro ser liberado pela censura no Brasil, no início dos anos 70. Como foi isso?

Também foi um encontro casual. Acho que as coisas bonitas da nossa vida, e as importantes, por vezes são casuais. O Loyola Brandão estava de passagem pela Itália, porque queria publicar seu livro na França. Ele passou na minha casa, e eu lhe disse para publicar o livro na Itália. E comecei a traduzi-lo. A propósito, vou aproveitar esta entrevista para mandar um recado ao amigo Loyola

Recentemente, Tabucchi escreveu artigos sobre o Timor Leste: "Acho que os escritores também têm de tomar a palavra para si", diz ele, que defende o engajamento artístico. "Aliás, são aqueles que produzem a palavra. O dever do escritor é observar, e contar o que está observando. Lembro-me que muitos integrantes do Parlamento Internacional dos Escritores, ao qual pertenço, escreveram muito sobre o Kosovo durante a guerra. Para mim, é uma documentação e um testemunho muito importante, porque verifiquei que as opiniões, que são muito diferentes e diferenciadas, são muito mais ricas do que as palavras dos políticos. Todos os políticos da Europa só diziam uma coisa. A opinião dos escritores é variada e rica, um testemunho muito importante"

Tabucchi no Brasil

Os principais livros do escritor saíram no Brasil pela Rocco: *Anjo Negro*, *Noturno Indiano*, *Afirma Pereira*, *Os Três Últimos Dias de Fernando Pessoa*, *Sonhos de Sonhos* e *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*. A mais recente tradução são os contos de *Mulher de Porto Pim* (95 págs., R$ 15). Os livros podem ser comprados no **BRAVO! Shopping**: www.bravoshopping.com

Depois que conheceu Carlos Drummond de Andrade, Tabucchi trocou correspondência com o poeta. "Tímido ele, tímido eu, as cartas eram um pouco *gauche*. Mas foi uma grande demonstração de simpatia"

FOTO ADRIANA MATTOS/REFLEXO

Brandão. Passei um ano fora do meu país, estava com a casa em obras, e tinha um ano sabático. Sei que ele passou por lá e deixou uma carta. Não tenho o endereço dele. Queria entrar em contato com ele. Então, por favor, me escreva! (*risos*)

O sr. traduziu o livro, e vocês ficaram amigos.

Sim, ficamos amigos. Depois foram publicados outros livros dele na Itália, e aconselhei um pouco o editor. Infelizmente, nos freqüentamos pouco, porque, enfim, não moramos ao lado. Mas li os livros mais recentes dele. É um amigo, tenho saudades e nostalgia, e espero vê-lo em breve, na Europa ou no Brasil. O *Zero* era um livro muito duro, no sentido de forte, corajoso, um livro importante não só do ponto de vista político, mas também estilístico. Foi uma inovação estilística. Soube conjugar uma situação político-social com uma linguagem extremamente inovadora.

O sr. continua acompanhando a literatura brasileira?

Um pouco menos. De vez em quando leio coisas, mas bem menos. Precisava, talvez, de uma viagem para renovar meu conhecimento da literatura brasileira. Como disse Pessoa, descobre-se mais nos bancos das livrarias do que nos jornais. Para estar um pouco a par da literatura de um país, é preciso estar lá, entrar na livraria, ver, folhear, falar com os amigos. Já faz bastante tempo que não vou ao Brasil. Estive lá há dez anos. Meu editor, o Rocco, já me convidou várias vezes, mas o tempo é curto. Mas gostaria de visitar algumas partes do Brasil que não conheço, como o Nordeste, Manaus, ou retornar a Minas Gerais.

O que o sr. identifica como moderno na literatura atual?

Não sei o que é o moderno, o que é mais moderno. Posso ler um livro de literatura em latim que parece muito moderno, muito contemporâneo, que fala dos mesmos problemas que temos hoje. Acho que, no fundo, não há nada de novo sob o sol. Estamos aqui há milênios sempre repetindo as mesmas coisas. Se um dia chegassem os marcianos, talvez a coisa se movimentasse um pouco (*risos*). Enfim, os problemas são eternos. É o amor, a morte, a fome, a luta de classes, os ciúmes, é tudo.

Mas a forma de contar muda.

É verdade. Mas isso pertence mais ao desfile dos figurinos, como a moda. Hoje as saias da mulher são diferentes, mas por baixo a mulher é mais ou menos a mesma (*risos*). Desculpe, não era para baixar o nível (*risos*).

A pergunta inevitável: o senhor está escrevendo atualmente ou tem algum projeto literário em vista?

Não. Estou lendo. Quando posso, porque estou com um problema nos olhos e não posso ler com luz artificial. Mas neste momento prefiro ler a escrever. Agora estou lendo um livro ótimo, que acaba de sair aqui na França, *Inconnu à cette Adresse*, de Kressmann Taylor, indicado por um amigo.

O sr. gostou das adaptações de sua obra para o cinema, como *Noturno Indiano* (1989), de Alain Corneau, ou *Afirma Pereira* (1995), de Robert Faenza, com Marcello Mastroianni?

Sim. Gosto sempre. Porque acho que é uma outra linguagem. Acho que, quando uma forma artística ou uma linguagem passa a ser outra linguagem, é outro domínio. Gosto sobretudo dos filmes ou peças que são mais infiéis à minha obra. Se é muito fiel, me aborreço. Já escrevi um livro, e depois vou ver uma coisa igual? Mas, se é uma novidade, é mais interessante. Acho que, nesse caso, traição melhora sempre. Pelo menos, para quem escreveu; não para o espectador. Falo de um ponto de vista pessoal. Porque o autor encontra uma novidade na qual ele próprio não havia pensado. Por exemplo, lembro-me quando era jovem, indo, muito desiludido e magoado, ao encontro de Alberto Moravia, e dizer: "Moravia, mestre, acabo de ver um filme, e seu livro foi reduzido a algo triste, miserável". Ele me deu uma palmadinha na cabeça e respondeu: "Ora rapaz, aquilo é um filme. O meu livro é outra coisa". Sabedoria. ∎

"Fisicamente não parece, mas talvez eu tenha uma origem cigana", diz Tabucchi. "É um nomadismo. Não gosto muito de estar só num lugar. Se for possível, gosto de me mexer, de ir de um lado para o outro. Parece um paradoxo, uma asneira, mas invejo aquelas que têm um lugar. Não é como eu, que tenho vários lugares. Acontece de eu estar em Paris e querer estar em Vecchiano. De repente, sei lá, me dá saudade de alguma coisa, de uma pessoa... Mas é também uma maneira de viver a vida. No meu caso, no fundo, é um pouco um privilégio, porque posso viver assim. O problema no mundo de hoje, falando da modernidade, é que as pessoas, às quais o mundo pertence, pois o mundo pertence a todos nós, não podem viajar. Curiosamente, as mercadorias podem viajar pelo mundo inteiro, e os governos e as leis não fazem restrições. Mas as pessoas têm problemas. As mercadorias não têm passaporte, as pessoas têm de ter. Talvez esse seja o verdadeiro paradoxo." Acima, à direita, o escritor e um amigo italiano. Márcio Scavone, autor da foto, teve o seu livro *e entre a luz e a sombra* (DBA, 1997) prefaciado pelo escritor

O Marco Zero de um Encontro

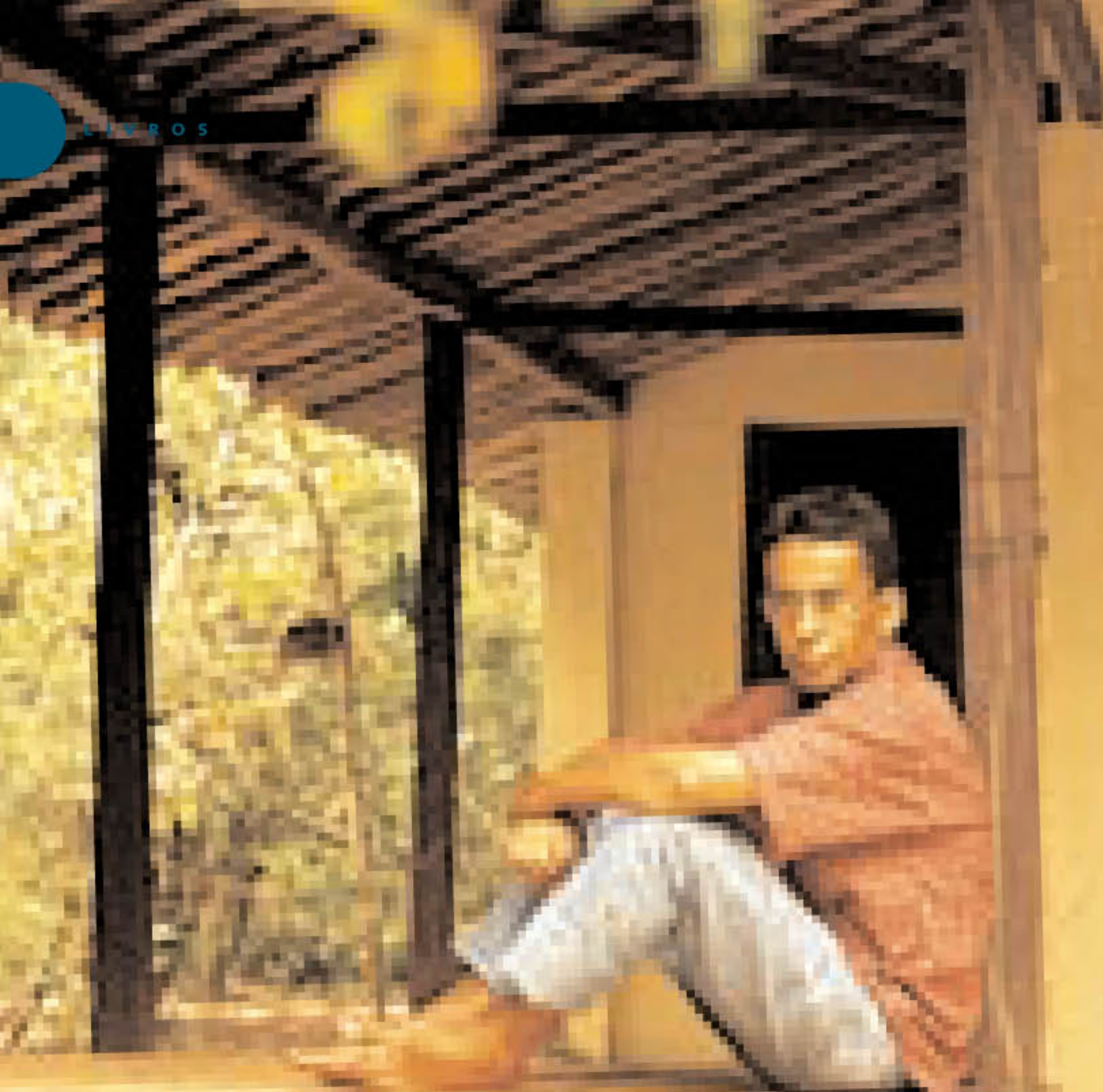
IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, que teve o seu mais conhecido livro traduzido por Tabucchi, escreve sobre a fortuna de ter o italiano como amigo

1972. Ao chegar a Roma, a professora Luciana Stegagno Picchio me disse: "Antonio está traduzindo o livro. Seria bom entrar em contato com ele, há muitas dúvidas. Ele é um dos meus melhores alunos". Ela era a catedrática de literaturas brasileira e portuguesa na universidade e estava escrevendo a sua célebre *História da Literatura Brasileira*. Liguei para Antonio e fui encontrá-lo em Pisa. Como não havia lugar em sua casa, ficamos (Bia, então minha mulher, e eu) na casa de um amigo dele, um escultor. Morava em um *palazzo*, e lembro-me que nos impressionamos com a cama imensa, digna de um príncipe de livro de Lampedusa.

Travesseiros enormes, de penas, cheirando docemente a alfazema. No dia seguinte, fomos para a casa de Antonio — pequena, apertada, ele era ainda um estudante em final de curso, casado com outra estudante, a Maria José de Lencastre, a quem chamava docemente Zé. Só não me lembro se já tinham um filho, creio que sim, o primeiro. Maria José é portuguesa, apaixonada por Fernando Pessoa, e trabalhava em uma fotobiografia (no gênero, o trabalho mais completo sobre o poeta português — publicado em 1998 pela Record). O Lencastre de seu nome vem de Lancaster, família inglesa, com conexões diretas com o trono de Portugal. Magro, de óculos, um riso sempre irônico, um humor ferino, assim foi o Antonio que encontrei; demo-nos bem, de cara.

Antonio Tabucchi e eu nos sentamos por dias e dias, repassando os originais de meu romance *Zero*. O livro tinha sido vendido à editora Feltrinelli e seria publicado em italiano antes da edição brasileira. Aqui, a censura era brava! Tabucchi tinha um primeiro esboço, e lembro-me bem que fiquei comovido com o cuidado da tradução. Ele tinha reescrito meu livro com tanto ritmo, tanto estilo, que invejei a sua linguagem. Ali estava o meu *Zero*, com toda a sua força, a provocação, o "espicaçamento". As dúvidas de Tabucchi eram grandes em relação às expressões afras usadas no ritual da morte de Rosa. Ou em gírias da época. Uma foi engraçada. Ele me perguntou o que vinha a ser leite de moça. Era leite Moça, ou seja, o leite condensado. É que o leite Moça só existe no Brasil, pelo mundo afora se chama leite condensado mesmo. Tive de explicar o funcionamento do pau-de-arara; dizer por que tinha esse nome, sendo arara a ave. E assim passamos um pente-fino, palavra por palavra. O rigor dele era absoluto, traduzia como se estivesse escrevendo o seu próprio livro.

Poucas pessoas têm a sorte que tive. Ter um Antonio Tabucchi como tradutor é reconhecer que o destino foi generoso. E ali começou uma amizade com encontros intermitentes, uma e outra carta, alguns telefonemas. De outra vez, estive hospedado em sua casa, agora em Vecchiano, aldeia vizinha a Pisa. Víamos futebol pela televisão, freqüentávamos um bar ao lado de uma sala que era a sede do Partido Comunista local, e nos finais de tarde saíamos de bicicleta pelos campos planos, respirando o ar que rescendia a feno, a plantas recém-cortadas. Certa tarde, ele me apontou uma casa de pedra: "O camponês que mora ali vai se mudar para o Sul, a casa está à venda por US$ 5 mil". Perdi a chance de ter uma casa de campo na Toscana pela miséria de US$ 5 mil. Só que eu não tinha aquele dinheiro. E cada vez que quisesse ir à minha casa de campo, teria de gastar não sei quantos mil em passagens. Eram sonhos.

Troquei vários sonhos com meu tradutor e amigo. Na época, ele nunca me falou na sua escrita, na sua criação. Queria ser tradutor e professor. Adorava Portugal e o Brasil. E assim foi, até o dia em que soube de seu primeiro livro, e do segundo, do filme feito com *Noturno Indiano* e de uma trajetória que foi se consolidando rapidamente até ele ser o que é hoje, um sucessor de Moravia, Pavese, Pratolini, Buzatti e outros grandes da literatura italiana.

Viana na varanda da casa de Jabutiana (perto de Aracaju), cidade em que passou a infância e se tornou cenário de suas histórias

O escritor no meio do mundo

O sergipano Antonio Carlos Viana se afirma como um dos melhores contistas brasileiros

Por Jefferson Del Rios
Fotos Kiko Ferrite

Os habitantes do livro de contos *O Meio do Mundo* (Companhia das Letras) perderam a infância em alguma casa escura, numa estrada áspera e de muito sol; e, então, tudo ficou agreste para eles. É nesse espaço, entre a carência e a resignação, que passa a escrita do contista Antonio Carlos Viana, nascido em 1946, em Sergipe. Suas histórias, desde as primeiras coletâneas — *Brincar de Manja* e *Em Pleno Castigo* — sempre econômicas nas exteriorizações afetivas, transcorrem em lugares opostos: o interior nordestino, território da memória, ou, incidentalmente, Paris, reflexo do período em que o escritor estudou literatura comparada na França.

Essa temática, sombria em princípio, não resvala, no entanto, só para enredos de infelicidade. O que prevalece é a perplexidade quase calma e uma poesia discreta dos que se comunicam com poucas palavras e observações precisas. Como o próprio Viana na nesta entrevista a **BRAVO!**.

BRAVO!: Suas personagens geralmente estão na fronteira da solidão existencial com a loucura. Entre os sofredores da Bíblia e as almas torturadas de Graciliano Ramos, suas figuras estariam mais próximas de quais deles?

Antonio Carlos Viana: Das personagens de Graciliano. É uma situação que vem da miséria material. A partir daí, vai criando uma angústia nelas, de dificuldade de superação dos problemas, e a consciência disso as torna bastante solitárias, desgarradas. Acho que é por aí.

Nos seus contos, a infância está sempre presente, mas sem aquele mínimo de prazer sensual de José Lins do Rêgo. Esse romancista paraibano, com *Menino de Engenho* e outros livros, trouxe alguma informação ou alguma sugestão para a sua obra?

Entre José Lins do Rêgo e Graciliano, eu seria mais a secura do Graciliano. A infância, realmente, é uma fase difícil, e isso tem muito a ver com a minha.

Entre os escritores de fundo religioso, que tratam da danação da carne, casos de Lúcio Cardoso ou Cornélio Pena, algum deles dizem algo a sua escrita?

Olhe, Lúcio mais do que Cornélio Pena.

O Lúcio Cardoso de *Crônica da Casa Assassinada*?

É. Aquela laceração. Aquilo diz muito mais do que o outro.

Seria exagero dizer que o sr. tem curiosidade ou atração por tipos limítrofes: da neurose branda às psicopatologias inexplicáveis?

Acho que predomina esse lado, sim. Da exacerbação por alguma coisa que a pessoa sabe que é escabrosa, mas que não deixa de atrair.

Há em seus textos o gosto evidente pelo corte inesperado da ação e certa ambigüidade no desenlace. O sr. parece querer perturbar o leitor, deixá-lo um tanto desamparado.

É, isso é. Uma das coisas mais angustiantes é o final do conto, porque sempre procuro não deixar claro o que aconteceu para o leitor ficar procurando mesmo. É intencional isso. Tanto que há contos cujo final eu trabalho durante anos.

Há neles também um grau de fantástico. Até que ponto esse lado das histórias é tributário de lendas populares do Nordeste e até quanto pagam tributo ao chamado realismo fantástico?

O realismo fantástico, na década de 70, predominou bastante. Comecei naquela época, só que hoje eu repudio isso.

Que autores dessa linha o marcaram a ponto de interferir em seus temas e na linguagem usada para desenvolvê-los?

Li muito J. J. Veiga, que é um escritor com quem eu tenho muita afinidade, Murilo Rubião e o Gabriel García Márquez, evidentemente. Li muito esses autores e fui influenciado por eles em uma época aí. Agora, uma autora que não sei como não me influenciou muito foi Clarice Lispector. É interessante isso, talvez seja a escritora de que eu mais goste, e às vezes fico procurando traços e não encontro. Não sei se você viu alguma coisa.

O sr. faz um livro de cento e poucas páginas e está tudo lá, realmente sabe aonde chegar e calcula. Nesse ponto não tem nada de Clarice. Tem mais um lado de João Cabral de Melo Neto.

Isso tem. Se eu for realmente dizer, quem me influenciou foi João Cabral. Seria ele e Graciliano Ramos.

O sr. faz questão de não ser regionalista, mas emprega expressões específicas, de um certo caráter rural arcaico. Por exemplo, "chá de alfavaca", "uma trempe" na casa, objeto hoje quase desconhecido. É um esforço para conciliar o mundo geral com o específico?

É para conciliar mesmo o mundo geral com o específico. Porque é muito forte em mim. Eu vivi aqui em Jabutiana, que hoje em dia não é mais interior, está perto de Aracaju. Mas antes era como se fosse interior.

Entre os autores atípicos da sua região, o sr. tem afinidades com o cearense José Alcides Pinto, de *A Trilogia da Maldição*, o pernambucano Raimundo Carrero, de *As Sombrias Ruínas da Alma*? E, na geração anterior, com o baiano Adonias Filho, de *Memórias de Lázaro*?

Não, não sinto nenhuma. Raimundo Carrero é um autor que eu nunca li; tenho curiosidade de ler. O que eu gosto do Nordeste é Gilvan Lemos, de Pernambuco. É muito bom. O Gilvan parte do regional, mas é bem universalizante. O livro mais recente dele acho que é *O Morcego Cego*. Tem uma carga erótica muito grande, que eu também exploro bastante.

Como leitor e estudioso de literatura comparada, o sr. chamaria atenção para que autor estrangeiro?

Um autor com o qual eu me afino teoricamente é Paul Valéry, muito pouco estudado no Brasil. É um dos grandes pensadores da literatura do século 20. Minha tese de doutorado na França foi sobre ele e a poética de João Cabral de Melo Neto. Sigo muito o que Valéry dizia: a literatura, na hora em que você está fazendo, é pura razão, mas, quando o leitor se apossa dela, tem de ser pura emoção. Então, eu acho que a emoção é uma coisa que vem depois, trabalhada. Isso é fundamental.

O sexo, nas suas histórias, aparece sempre sofrido, como uma danação. De onde veio essa sua visão agônica do tema?

Acho que é fruto da minha infância no colégio dos padres salesianos de Aracaju. Era uma visão realmente muito dura. Então, é essa visão que eu passo. Foi a que aprendi de 11 a 14 anos. Realmente, minhas personagens não tiram nenhum prazer do sexo, a não ser em um conto só, *As Águas de Dalila*, em que o menino consegue vislumbrar alguma coisa.

Sergipe é a terra de Gilberto Amado, autor que já esteve em evidência e que tem um livro, *A História da Minha Infância*. Até que ponto o sr. teria algo a ver com esse conterrâneo?

Eu não tenho pelo seguinte: a infância dele foi muito feliz. Até um dia desses o Arnaldo Jabor estava dizendo que é o único livro de memórias em que não há infelicidade. Também acho isso meio falso.

Sua literatura é mais sobre a vida concreta das pessoas comuns.

É, dos deserdados, mesmo. A mim, me preocupa muito a parte social. Inclusive o sexo que vem misturado com essa miséria. Não pode ser algo prazeroso; partindo de um social tão sofrido, o sexo também vai ser sofrido.

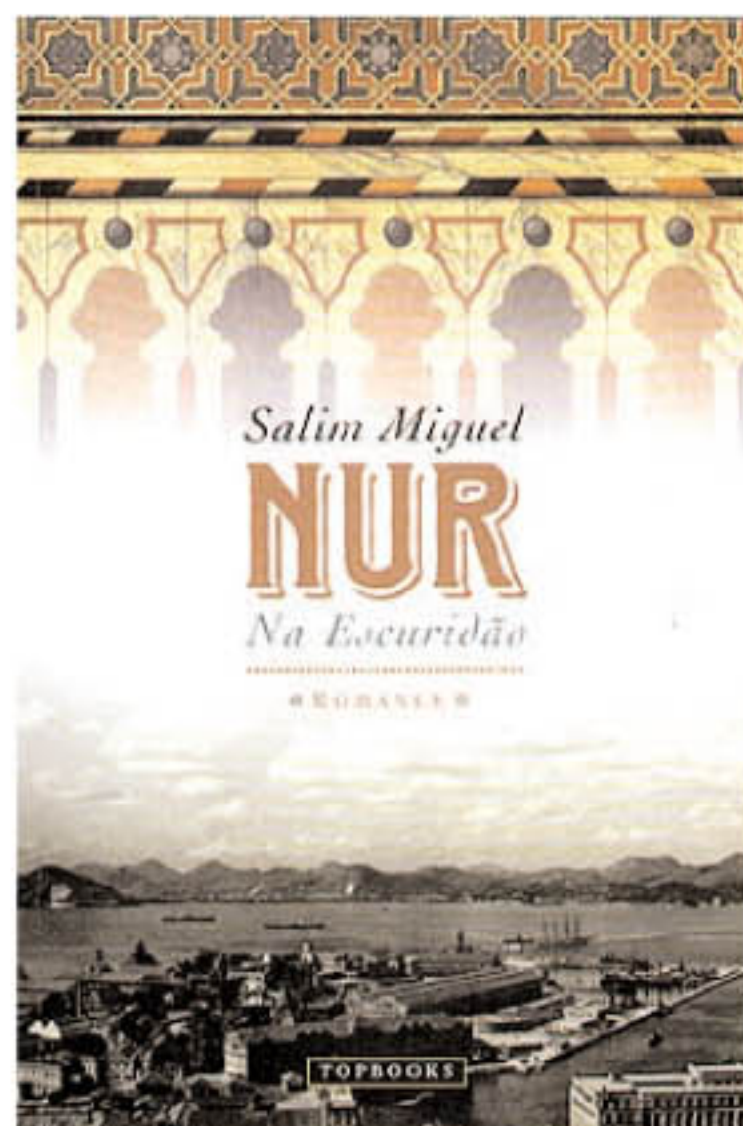
Viver em Aracaju é uma decisão de vida?

É. Já morei no Rio de Janeiro, já morei em Porto Alegre. Depois do meu doutorado em Paris, voltei para Aracaju e optei por ficar aqui mesmo. Aposentei-me há pouco tempo da Universidade Federal de Sergipe e abri um curso de redação. Hoje preparo os alunos para o vestibular. ■

Abaixo, a capa do livro, recém-lançado pela Cia. das Letras. Embaixo, São Cristóvão, uma das belas cidades de Sergipe, instalada no afeto do contista. Suas personagens sempre regressam a esses lugares

Paisagem rural sergipana (acima), onde Antonio Carlos Viana passou a infância e para onde retornou depois de viajar pelo Brasil e pela Europa. Atualmente ele leciona redação em Aracaju

O Líbano e o Brasil sob a luz de *Nur*

Em seu melhor romance, o catarinense Salim Miguel faz um memorial iluminado do encontro de dois universos

Escrever um grande romance é trabalho de décadas. Salim Miguel acaba de publicar uma das mais significativas narrativas brasileiras dos anos 90: *Nur na Escuridão* (Topbooks, 258 págs., R$ 25), texto autobiográfico centrado na vida/vinda de sua gente, oriunda do Líbano, ao Brasil.

De um ponto de vista estrito, o autor não deve ter gasto mais do que alguns meses para escrever o livro — embora este tenha sido produzido, no interior das experiências afetivas da família, por no mínimo duas gerações. Daí ele aproveitar as memórias do pai, cujos trechos são transcritos no volume.

Muito mais que um documento da imigração libanesa para o país, o que temos nestas ficções é um memorial do encontro de dois universos, de duas línguas, que subitamente se mesclam. Já no título, vemos o enlace do árabe e do português. Em belíssimas páginas, ele narra como seu pai, recém-chegado ao Rio de Janeiro, aprende a primeira palavra portuguesa: luz (*nur*), imagem que o acompanhará por toda a vida. Chegar às escuras e em condições econômicas precárias a um país e a uma língua tão diferentes e dominá-los pela força do trabalho é a saga do patriarca libanês, que, mesmo sem ficar rico, morre em paz por ter deixado sementes no país — os filhos e netos — e, podemos acrescentar, por ter legado à cultura brasileira um escritor/uma história. Descrevendo todo um ciclo social vivido na carne, Salim Miguel dá dimensão literária a seu povo, retratado artisticamente numa língua que a princípio foi tida como espessa escuridão.

Salim Miguel e o romance (à esquerda): força atávica

É nesse sentido que este comovente romance sofreu um longo amadurecer. Narrativa familiar, na acepção plena da palavra, pois há um amálgama da voz (língua) do pai com a do filho, *Nur* é a obra máxima do autor catarinense, escrita com a força atávica de seus antepassados. — MIGUEL SANCHES NETO

Revelações de delicadeza

Em sua nova coletânea de poemas, Neide Archanjo equilibra de maneira sutil a opacidade do mundo e a epifania da linguagem

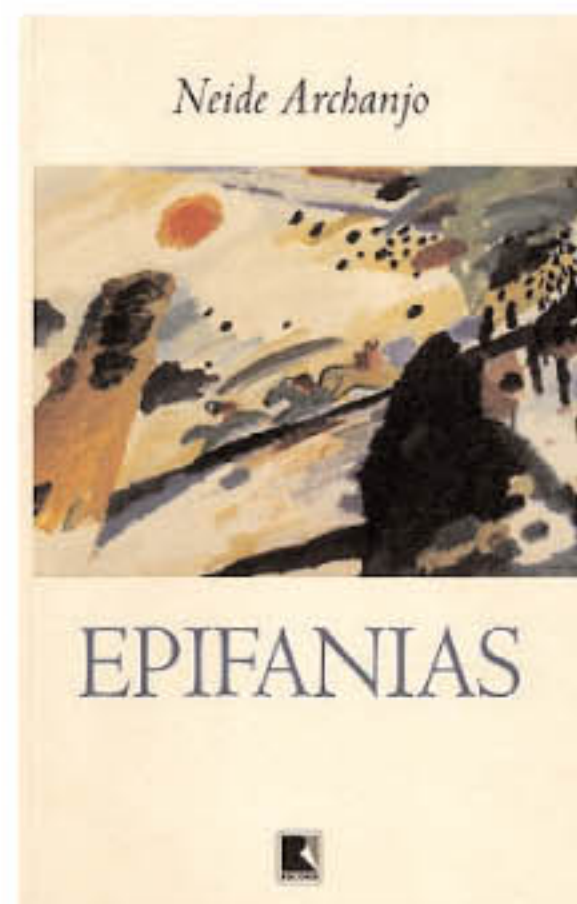
Volta a soar o delicadíssimo instrumental de Neide Archanjo, agora em seu nono livro de poemas, *Epifanias* (Record, 190 págs., R$ 24). Raro entre prefácios, o de Carlos Nejar enriquece a leitura destes novos acordes de uma autora há muito consagrada na lira brasileira. Aqui o leitor que ainda não a conheça vai descobri-la em tom menor: são 75 estudos para um teclado de amplas ressonâncias, o que lhe firmou a reputação de largo fôlego desde o *Quixote, Tango e Fox Trote*, de 1975, até dois notáveis painéis na década seguinte, *As Escavações* (1980) e *As Marinhas* (1984). Este último, talvez sua obra-prima, a Record relançará aqui e em Lisboa, durante as comemorações dos 500 anos do Descobrimento. Nem arcangélica nem telúrica, sua arte é um sumo equilíbrio entre a opacidade (do mundo) e a epifania da linguagem. Em sua transfiguração dos dados brutos em plena poesia, Neide não parece preocupar-se em atingir alvos, antes dedica-se a indicar áreas de luminosidade em que a palavra ao mesmo tempo paire e estenda suas sombras: "Ainda que do olhar maravilhado/ saltem musas e druidas/ é no silêncio que se colhem/ as delicadezas". Fosse pintora, artista desse nível nos daria belas naturezas-mortas, talvez, mas à la Morandi, já que nessa arte tudo é signo presentificado; mesmo as palavras, que "enganam a ponta do lápis/.../ Corremos ao seu encalço/ mas pronunciadas/ ei-las fora do laço". – BRUNO TOLENTINO

A capa do livro: palavras que pairam e estendem suas sombras

FOTO PLÍNIO BORDINI/DIVULGAÇÃO

DESAFOGO NO CALOR INFERNAL

No magnífico *Trilogia Suja de Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez, a indiferença pontua histórias de gente cheia de vitalidade num país dilacerado

Por José Castello

Talvez o aspecto mais importante de *Trilogia Suja de Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez, seja o estilo direto, não decorativo, expresso na fala de um narrador que pega o leitor pelos pulsos e, como se passa em *Dúvidas, Muitas Dúvidas* (um dos capítulos), diz: "As pessoas achavam que eu estava amadurecendo. Mas não. Só tentava ficar mais e mais duro e não permitir que me manipulassem". É provável que mais importante ainda seja o retrato impiedoso que Gutiérrez, escritor que não renega o jornalismo, traça da Cuba contemporânea, uma ilha entorpecida, como aparece no magnífico *Nada a Fazer*. Ou ainda, e em conseqüência, a apatia, que se converte em solidão, a mesma que se expressa na fala do narrador de *Os Canibais*, que diz: "Gostamos de nos distanciar da manada e observar a distância. Evitar as dentadas dos outros. Então vem alguém invocando fidelidade à manada".

Contudo, é provável que nada disso seja tão importante quanto a presença da imobilidade, que regula, como um termostato emperrado, toda a escrita de Gutiérrez. Em sua Havana, Castro não é um líder a pairar ameaçador atrás de cada palavra; também não é um inimigo que deva ser destruído a qualquer preço. Simplesmente não existe, porque a realidade o engole. Já comparado a Bukowski, a Jack London e Henry Miller, Gutiérrez afirma que só os conheceu depois que seu livro já estava pronto. Afirmou ainda que, para se tornar escritor, teve de se afastar do meio literário cubano e apenas viver. Pedro Juan Gutiérrez não escreve para denunciar, não escreve para aderir, não escreve nem mesmo para contar histórias coerentes, ou para compor painéis. Sua escrita se aproxima mais do desafogo, e ele mesmo disse que escreveu *Trilogia Suja de Havana* para não se suicidar. Escreveu para sobreviver, na pele de uma primeira pessoa que pode ser ele mesmo; um narrador que resolve sua angústia com uma garrafa de rum, uma mulher sensual, um passeio pelas ruas e não parece necessitar de muito mais.

Trilogia Suja de Havana reúne relatos breves, compostos por frases ainda mais breves. Parece ser só uma coletânea de crônicas quando, na verdade, elas juntas guardam a força de um romance. São três livros que Gutiérrez escreveu entre 1994 e 1997 e agora formam apenas um porque ele descobriu que, ao terminar o primeiro, as histórias continuavam a surgir, e, ao concluir o segundo, mais histórias pediam licença para tomar forma. Tudo veio sem muito planejamento, aos borbotões, e, no entanto, a unidade é impecável.

Ainda mais que a imobilidade, o que define essa magnífica *Trilogia* talvez seja a indiferença — único sentimento disponível para sobreviver ao autoritarismo, ao boicote externo, ao racionamento, a uma vida vazia e sem futuro como a que os cubanos parecem condenados. Contra todas as limitações vindas de dentro e de fora, eles, como o narrador meio escorregadio de Gutiérrez, mantêm a vitalidade, a sensualidade e a vontade de viver. Não precisam de muito, e esse é seu modo de desafiar o poder e tomar pé no real. É também com esse misto de desprezo e avareza que Gutiérrez escreve.

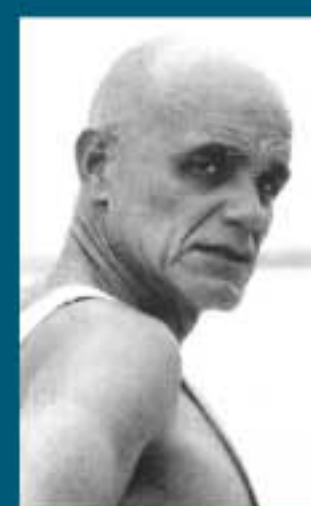
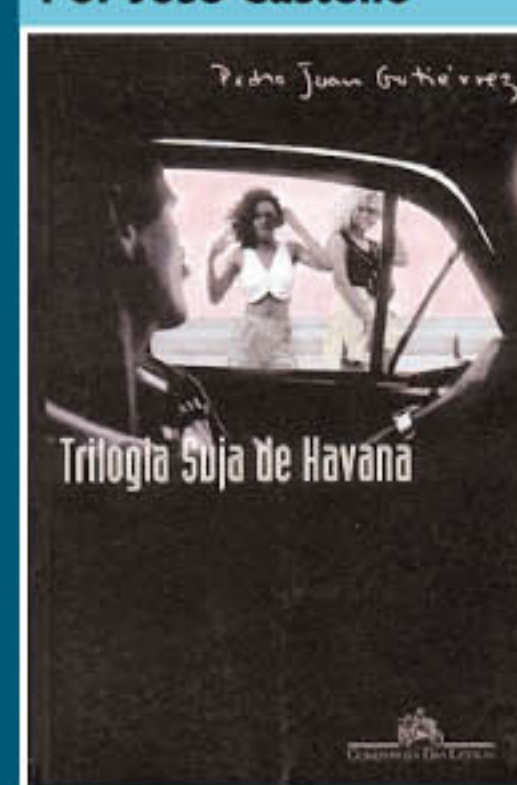
Só com muita violência livros podem ser separados das situações em que foram gerados, ainda que esses laços sejam não só nebulosos, mas, na maior parte dos casos, até invisíveis. Já no caso de Pedro Juan Gutiérrez, ao contrário, os elos entre escrita e vida se explicitam quase escandalosamente. O belo em *Trilogia Suja de Havana* é o modo como a literatura invade o real, sem pretender imitá-lo, fotografá-lo ou salvá-lo. Um livro que não foi escrito para agradar ou para corresponder a expectativas ou para promover rupturas, e que ainda assim nos enche de calor. O mesmo calor infernal daqueles que se sentem premidos entre a loucura, o suicídio e o endurecimento. "De forma que foi fácil decidir: tinha de endurecer", diz o narrador de *Eu Claustrofóbico*. A *Trilogia* é um livro vigoroso, escrito com a dureza de quem se apega a cada naco de vida, e é isso que nos arrasta.

Gutiérrez e a capa do livro: decisão pelo endurecimento

FOTO MARIANNE GREBER

Trilogia Suja de Havana, de Pedro Juan Gutiérrez. Companhia das Letras, 358 págs., R$ 29,50. À venda no **BRAVO! Shopping**: www.bravoshopping.com

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Cecília Meireles: Crônicas de Viagem 2** Editora Nova Fronteira 285 págs. R$ 26	**Cecília Meireles** (1901-1964) nasceu no Rio, viajou muito, mas parecia viver sempre em um mundo etéreo que refletiu na mais pura poesia com reflexos de prata.	Além da poesia, dos lindos olhos verdes e do sorriso límpido, ela encantou o mundo com crônicas e outros textos em prosa, reunidos agora em seis volumes.	Crônicas de suas viagens a partir da década de 50 para Portugal e publicadas em vários jornais e revistas. Ela morou ou visitou detidamente os Estados Unidos, Europa e América Latina.	A poetisa traduz o que seria uma visão meramente curiosa em pensamentos sutis, inesperados, em um jeito sempre delicado de observar tudo. Música, enfim.	Em como surge nesta prosa os reflexos da identificação de Cecília Meireles com a corrente espiritualista do Modernismo brasileiro, sobretudo quando contempla culturas diferentes como a da Índia.	*"Ainda ontem estávamos na Índia: e tudo, de repente, nos parece tão longe como se nos separassem muito maiores extensões de terra e mar, – e, sobretudo, muito mais profundo tempo. Não é a mesma coisa ir-se da Itália para a Índia, ou vir-se da Índia para a Itália. Não é tão simples ir-se do Ocidente para o Oriente."* (Oriente-Ocidente)	De Victor Burton com desenho do pintor húngaro Arpad Szènes e foto de Cecília na amurada de um navio. Comove.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**A Gloriosa Família: O Tempo dos Flamengos** Editora Nova Fronteira 408 págs. R$ 25	**Pepetela** (Arthur Pestana) nasceu em 1941 em Benguela, em Angola. Estudou em Lisboa, França e Argélia, onde se formou em Sociologia. Participou como guerrilheiro da campanha de libertação nacional do seu país.	Usando o pseudônimo de Pepetela – palavra que significa "pestana" em umbundo, uma das línguas nativas de Angola –, este escritor, que une com maestria o melhor português com termos locais, chegou com este romance ao Prêmio Camões de 1997.	A presença holandesa em Angola, no século 17, representada pela família Van Dum (que ainda existe) em uma combinação de elementos históricos e ficcionais.	Angola tem uma bela literatura desde o pioneiro, Luandino Vieira. Esse país estreitamente ligado ao Brasil agora é contado por Pepetela e José Eduardo Agualusa.	Em quanto esse país enorme, belo, pobre e comovedoramente próximo da formação brasileira é, no fundo, um mundo a ser descoberto. O romance extenso, clássico, de Pepetela é um dos caminhos.	*"– Do que aprendi no Brasil, é chocante a maneira como os portugueses tratam os habitantes da terra, os negros – disse Marcgraf. – Pensam que não têm alma. É também a sua opinião que nós tratamos melhor os habitantes, senhor Van Dum?"*	Do Escritório de Idéias. Foto escura e uma oportunidade iconográfica perdida.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Jorge Luis Borges: Obras Completas 4** Editora Globo 682 págs. R$ 44	**Jorge Luis Borges** é o escritor de quase todos os escritores contemporâneos. Uma referência obrigatória e uma surpresa permanente.	Este volume encerra a coleção das *Obras Completas* de Borges e reúne quatro livros: *Prólogos com um Prólogo de Prólogos*; *Borges, Oral*; *Textos Cativos*; *Biblioteca Pessoal. Prólogos*.	Os vôos de uma imaginação quase sem limites que se sustenta numa escrita culta e perfeita.	As obras expressam o límpido e poético ponto de vista do escritor: "Um livro tem de ser uma forma de felicidade".	Na fidelidade de Borges às suas fantasias e paixões literárias. Ele sempre parece não estar preocupado com o real, mas na sua reprodução poética e ironicamente culta.	*"Uma das condições indispensáveis para redigir um livro famoso, um livro que as gerações futuras não vão resignar-se a deixar morrer, pode ser a de não se propor isso. O sentimento de responsabilidade pode travar ou deter as operações estéticas, e um impulso alheio às artes pode ser favorável."* (José Hernández)	De Joseph Ubach. Reproduz a edição argentina. É um projeto gráfico sóbrio, para não dizer severo. Nele Borges já é uma efigie.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Uma Estação de Amor** L&PM 125 págs. R$ 5	**Horacio Quiroga** (1878-1937), uruguaio de vida trágica, foi um homem dividido entre o campo (produtor de algodão, mel, laranja e mate) e a ficção. Foi malsucedido na agricultura, mas ficou para sempre na literatura.	Embora não tenha alcançado a projeção internacional dos seus conterrâneos Juan Carlos Onetti e Mario Benedetti, é um autor vigoroso que desperta interesse de imediato.	Amores em condições adversas. Numa história – *Uma Estação de Amor* –, o casal vive entre a morfina e o sexo. Na segunda, *Dorothy Phillips*, surge a paixão desmedida de um homem comum por uma atriz.	É um dos grandes das letras latino-americanas, o escritor da vida selvagem: na alma e na natureza.	Na edição bem cuidada, que traz a cronologia e os comentários do ensaísta Pablo Rocca sobre Quiroga e sua obra.	*"E ficamos a sós. Lembrei-me de ter dito que, dela, eu desejava reservar tudo para o casamento, desde o perfume habitual até o desenho dos sapatos. Agora, tendo-a diante, como uma deusa – a lembrança revolvera a uma dos meus sonhos –, eu estava imóvel, devorando-a com os olhos."* (Dorothy Phillips)	Sem autor especificado e baseada em uma tela de Monet. Funciona, mas ignora a pintura uruguaia.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Contemplação/ O Foguista** Companhia das Letras 100 págs. R$ 16	**Franz Kafka** é Franz Kafka.	*Contemplação* é o primeiro livro publicado por Kafka (1883-1921), no final de 1912. No ano seguinte, ele lançou, como texto autônomo, *O Foguista*, na realidade o primeiro capítulo do seu romance *O Desaparecido* (também conhecido como *América*).	*Contemplação*, constituído de peças curtas – algumas iniciadas em 1903, quando o escritor tinha 20 anos –, são flagrantes do cotidiano. Em *O Foguista*, um impensado gesto juvenil desencadeia os mecanismos da ordem.	Como não ler este melancólico e irônico artista de Praga?	Em como Kafka é genial ao criar a naturalização do absurdo, na definição do escritor Modesto Carone, seu tradutor brasileiro.	*"Estou em pé na plataforma do bonde e totalmente inseguro em relação à minha posição neste mundo, nesta cidade, na minha família. Nem de passagem eu seria capaz de apontar as reivindicações que poderia fazer, com direito, na direção que fosse."* (Contemplação)	De Hélio de Almeida sobre desenho de Amilcar de Castro, o artista do ferro bruto e dos traços negros. Puro Kafka.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**As Brasas** Companhia das Letras 172 págs. R$ 22	O húngaro **Sándor Márai** (1900-1989) é um dos mestres da moderna literatura da Europa Central do século 20, região de grandes escritores em todas as épocas.	Por razões pessoais e políticas, o autor teve uma vida sujeita a exílios e censuras. Se, entre os desgarrados do antigo Império Austro-húngaro, o búlgaro Elias Canetti chegou ao Nobel, Márai suicidou-se com um tiro de revólver às vésperas do fim do comunismo europeu.	Dois homens com contas a acertar, sozinhos em um castelo da Hungria: um general do extinto império e o visitante. Os dois não se vêem há 40 anos, separados por um sinistro incidente, real ou imaginado.	O Império Austro-húngaro é um cenário de fatos históricos culturais estranhos e atraentes que sempre tiveram ficcionistas à altura.	No posfácio de Marinella d'Alessandro, que situa bem o autor no panorama intelectual e ideológico de seu tempo. Atesta o cuidado em valorizar a rica ficção húngara.	*"O assassinato, para nós, é uma questão jurídica e moral ou um problema médico, mas, de toda maneira, algo admitido ou proibido, um fato admitido com a máxima exatidão por um vasto código moral e jurídico. (...) Matamos em defesa de ideais sublimes e de bens humanos preciosos, matamos para proteger as regras da convivência humana."*	De Raul Loureiro sobre óleo de Mark Tansey. Um militar mira-se no espelho de um salão vazio. Imagem poderosa.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Carma-Cola** Companhia das Letras 195 págs. R$ 23	**Gita Mehta** é documentarista de televisão, escritora e colabora regularmente na imprensa. Autora de *O Monge Endinheirado, a Mulher do Bandido e Outras Histórias de um Rio Indiano* e *Escadas e Serpentes*.	Herdeira da cultura hindu, mas marcada pelo mundo anglo-saxão, ela realiza em um plano mais jornalístico o que V. S. Naipaul tenta traduzir em romances e ensaios com erudição e certo amargor derrotista: desvendar os labirintos da Índia.	As armadilhas – engraçadas, patéticas e algumas trágicas – que o país prepara aos ocidentais incautos ou deslumbrados que confundem uma sociedade e suas religiões complexas com o folclore dos gurus duvidosos.	De Kipling aos Beatles, acostumou-se a ver só uma Índia aventuresca ou mística, a terra da promissão para os saturados do materialismo. Não é bem assim.	Na preocupação de Gita Mehta com os jovens emocionalmente frágeis, deixando-se levar pela idéia de uma confusa libertação pelas drogas pesadas e o sexo induzido por falsos místicos.	*"Muita gente que afirma ser hinduísta está correndo ao redor do mundo matando ou sendo morto em nome da filosofia. Alguns são atraídos pelo machismo da pantomima, outros pelos riscos da pantomima, mas quaisquer que sejam as reivindicações de profundidade com que revestem seus atos, para os entendidos a pantomima tem todas as características do bom e velho fascismo."*	De Victor Burton. Tanto a capa quanto o título não ajudam o leitor. Jogo de palavras e de imagens aparentemente engenhoso, mas confuso.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Sobre a Fazenda** Imago 176 págs. R$ 20	**John Updike** nasceu em 1932, na Pensilvânia, Estados Unidos. Formado em Harvard, dedicou-se ao jornalismo cultural na revista *The New Yorker* antes de se firmar como romancista consagrado.	Escritor prolífico, com dezenas de títulos e ganhador do Prêmio Pulitzer, Updike se impôs com um quarteto de obras dedicado a um americano médio, Coelho Angstrom, e seu cotidiano plano, as pequenas crises, etc.	Um publicitário de 35 anos, nova-iorquino de Manhattan, leva a segunda mulher e o enteado em visita à fazenda da infância, onde agora vive sua mãe. O retorno ao passado e a convivência entre pessoas diferentes é toda uma sonata.	Updike é claro e direto nestes balanços existenciais no interior da sociedade americana.	No forte apelo da América rural sobre as personagens. Há uma nostalgia latente em cada gesto ou palavra, a tentativa de recuperar um afeto antigo. O escritor sabe mostrar essas frágeis aparências.	*"Peguei a lenha e alimentei o fogo. Os cachorros, todos os três, tinham sido admitidos dentro de casa pela minha mãe e formavam uma longa pilha molhada sobre o sofá, onde dormiam. Um olho redondo e brilhante se abriu quando atirei a lenha no suporte da lareira e um dos animais ficou ofegante."*	Foto de uma plácida fazenda em cores brandas. Insinua um enredo psicológico eficiente.
NÃO-FICÇÃO	**O Abolicionismo** Editora Nova Fronteira 244 págs. R$ 24	**Joaquim Nabuco** (1849-1910) foi político, escritor e diplomata. Um dos melhores representantes da pequena elite brasileira de idéias amplas, antecipou em seus escritos grandes temas da sociologia.	Além de *O Abolicionismo*, escreveu *A Escravidão*, *Um Estadista do Império* e *Minha Formação*, todos textos clássicos sobre a formação da nação brasileira.	Os males causados pela escravidão na formação da sociedade brasileira. O autor defende a tese de que o trabalho vil não facilitou o desenvolvimento do Brasil.	Nabuco, que a desmemória do país reduziu a simples nome de rua, é um dos pioneiros no esforço de interpretar a sociedade que temos.	Em como o autor não se deixa levar por preocupações eruditas ou teorias sociológicas da época que não resistiram ao tempo; daí a vitalidade que a obra conserva.	*"Quem chega ao Brasil e abre um dos nossos jornais encontra logo uma fotografia da escravidão atual, mais verdadeira do que qualquer pintura. Se o Brasil fosse destruído por um cataclismo, um só número, ao acaso, de qualquer dos grandes órgãos da Imprensa, bastaria para conservar para sempre as feições e os caracteres da escravidão, tal qual existe em nosso tempo."*	Do Escritório de Idéias sobre litografia de Ludwig and Briggs. Elegante e de acordo com o tema.
NÃO-FICÇÃO	**Vida, O Filme** Companhia das Letras 293 págs. R$ 28,50	Crítico de cultura, **Neal Gabler** escreve para o *The New York Times* e o *Los Angeles Times*.	O livro é uma visão eficiente e menos complexamente teórica do que obras semelhantes de Herbert Marcuse e Noam Chomsky.	A transformação da vida real em representação espetacular quando o mundo e as pessoas passam gradativamente a fazer parte de um circo de comunicação de massas.	O conceito de entretenimento para tudo, um fenômeno ligado ao poder norte-americano, ocupa cada vez mais o cotidiano brasileiro.	Na sempre reconfortante sensação de que uma tese acadêmica pode ser desenvolvida com objetividade jornalística. É bom encontrar um livro sem rodeios ao expor fatos sérios.	*"O mais extremo dos casos talvez seja o do assassino que busca absorver a fama de sua vítima, da mesma forma que os caçadores primitivos tentavam absorver a alma de suas presas (...); o assassino do cantor e compositor John Lennon, Mark David Chapman, já tinha pensado em matar o animador de televisão Johnny Carson, Jacqueline Onassis, o ator George C. Scott, Elizabeth Taylor e Paul McCartney (...)."*	De Barbara de Wilde. Um pedaço de filme atravessando a página, e tudo se explica.

O diretor Diaz (na escada) e o elenco da Companhia dos Atores fazem pose no intervalo dos ensaios da peça de Oswald de Andrade

A corte do novo rei

Enrique Diaz e a Cia. dos Atores estréiam nova montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça-chave do moderno teatro brasileiro

Por André Luiz Barros. Fotos Bruno Veiga

Uma argumentação vigorosa sobre os males sociais, políticos, econômicos – e até psicológicos do Brasil – mas que se materializa, no palco, em forma de festa, programa de auditório ou de teatro de revista. É essa a visão do grupo Companhia dos Atores sob a liderança do diretor Enrique Diaz sobre *O Rei da Vela*. A peça, escrita em 1933 por Oswald de Andrade, foi montada pela primeira vez por José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, em 1967, e retomada só agora, 33 anos depois, no palco do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, onde estréia no dia 4. "Este país parece que vive uma maldição: mais ou menos a cada três décadas ressurge *O Rei da Vela*, e os problemas estampados no texto de Oswald continuam visíveis em nosso cotidiano: corrupção e caricatura da política, etc. Não pode haver texto mais contemporâneo", diz Enrique Diaz, 32 anos, que dirige o grupo formado pelos atores Drica Moraes, César Augusto, Marcelo Olinto, Gustavo Gasparani, Marcelo Valli e Malu Galli. Com criações como *A Bao a Qu*, *Melodrama* e *A Morta* – outra obra polêmica de Oswald – no currículo, a Companhia dos Atores não foi motivada por nenhum saudosismo dos anos 60 ao escolher *O Rei da Vela*, que na montagem do Oficina representou um marco na história do teatro brasileiro. Para Enrique, "ninguém monta uma peça pensando em fazer história". Ele e toda a equipe viram apenas trechos do filme-documentário da encenação de 1967. "Preferimos não ver. José Celso é grande, essencial. A montagem de 1967 de *O Rei da Vela* e o *Vestido de Noiva* de Ziembinski formam dois grandes marcos do teatro moderno brasileiro, e, como Augusto Boal, ele fez o caminho que vai do teatro comercial a uma busca própria muito rara, que é a visão do teatro como espaço revolucionário, como uma orgia compartilhada. Não queremos concorrer", acrescenta.

Segundo o diretor Enrique Diaz (foto maior), foi preservado o tom de deboche do texto original e a fidelidade da montagem foi à máxima oswaldiana de fazer um "teatro de arquibancada"

Nas fotos em destaque, Marcelo Olinto e Drica Moraes, que interpretam o cínico agiota Abelardo 1º e Heloísa. "Na verdade, ainda vivemos num Brasil de Abelardos. São onipresentes. Disso tudo Oswald de Andrade já falava em 1933", diz o diretor sobre a atualidade da peça

Diferentemente da encenação de José Celso, que concebeu um tom circense para o primeiro ato, teatro de revista para o segundo, e ópera para o terceiro, a Cia. dos Atores marcará a passagem entre os atos com referências à revista. Mas ■

A Grande Provocação

O Oficina saiu de um incêndio de fato para atear fogo no teatro comportado. E os espectadores eram convidados a chamar os bombeiros. Por Jefferson Del Rios

O Rei da Vela do Teatro Oficina estava destinado a fazer história por vários motivos. A peça de Oswald de Andrade é brilhante ao riscar o verniz civilizado das elites nacionais — e especificamente a paulista —, a montagem equilibrava rigor e paixão, e o elenco era maravilhoso. Foi um grande momento de todos, do diretor José Celso Martinez Corrêa ao público entusiasta. Episódios que envolveram conservadores indignados (como aquele que numa sessão exigiu, aos gritos, a prisão de Oswald de Andrade, morto em 1954) são irrelevantes. Houve ainda ameaças anônimas e a grotesta apreensão pela polícia do pênis de madeira do boneco usado em cena. Tudo isso só confirmava o autor e a oportunidade de representá-lo.

Usa-se freqüentemente o termo deboche para essa criação do Oficina, o que pode passar a idéia equivocada de improviso e anarquia. Na verdade, a montagem foi precedida de estudos de economia, política e estética com base nas obras de Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Edgar Carone, Mário de Andrade, Artaud e Brecht. Outra influência subjacente: o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a quem o espetáculo foi dedicado. Teorias à parte, o grande achado foi o uso sucessivo e bem articulado das linguagens do circo, do teatro de revista e da ópera. O diretor José Celso estava com pleno domínio cênico e interesse na preparação dos atores que aderiram a papéis temerários, alguns na linha do ridículo: Etty Fraser — com inacreditáveis meias de vedete, por exemplo —, Fernando Peixoto, Edgar Gurgel Aranha, Renato Dobal, Abrahão Farc, Francisco Martins e outros bravos coadjuvantes. Mas o impacto definidor veio de Renato Borghi, na magistral encarnação do usurário paulista. Carioca de nascimento e apaixonado pela tradição da revista (e seus grandes comediantes, como Mesquitinha), ele tomava o palco de assalto como fúria cínica. E havia a bela e eloqüente Ítala Nandi, a presença feminina dominante no enredo.

OFICINA
O REI da VELA
de OSWALD DE ANDRADE

A peça — requisitório contra o incipiente capitalismo brasileiro ainda nostálgico da senzala — insulta os hábitos sociais, práticas financeiras e gostos sexuais dessa gente (da qual Oswald descendia, era beneficiário e destratava, numa relação ambivalente). É divertida, ousada na forma e ideologicamente premonitória. O Oficina soube transmitir esse feroz desejo de transformar em caricatura o que os donos do poder entendem ser o Brasil e seu povo. Carnaval da insubmissão, mas não fenômeno isolado. Naquele ano de 1967, a Tropicália musical irradiava composições definitivas na voz de Caetano Veloso e Gilberto Gil: *Alegria, Alegria*, *Soy Loco por Ti América*, *Domingo no Parque*. No cinema — além de Glauber —, Rogério Sganzerla preparava o inovador e insolente *O Bandido da Luz Vermelha*, lançado no ano seguinte e, desde essa época, um clássico (sem esquecer *Bang Bang*, de Andréa Tonacci). Nas artes plásticas, surgiam novas propostas de Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman (sua tela *Lindonéia: a Gioconda do Subúrbio* inspirou uma canção de Caetano).

Cartaz da montagem do Oficina (centro) e cena da peça de 1967 (acima)

Tudo durou, se é que se pode dizer assim, de 31 de maio de 1966 — quando um incêndio destruiu o Oficina, reaberto com o *O Rei da Vela* — a 13 de dezembro de 1968, data do Ato Institucional nº5, que desorganizou gravemente esse impulso criativo. Agora outra geração se propõe, no Rio de Janeiro, a adequar o texto aos dias de hoje. Curiosamente a peça do paulistano Oswald de Andrade foi escrita na ilha de Paquetá e lida pela primeira vez — por indicação do teatrólogo Luiz Carlos Maciel — em um apartamento de Ipanema.

o clima geral de deboche estará presente na encenação, que terá cenários do diretor Gabriel Villela. O segundo ato, que se passa numa ilha dos grã-finos, na montagem atual sugere semelhanças com certa ilha brasileira freqüentada no momento por artistas de televisão e alpinistas sociais. Diaz avisa, no entanto, que não há referências explícitas a personagens ou a situações, como o próprio Oswald fez no texto original. "A crítica estampada aqui não é nada primária ou simploriamente engajada. É de uma ironia e crueldade incríveis. A família de elite que está nessa ilha desperta repulsa por suas atitudes e conversas neofascistas. A começar pelo vilão, Abelardo, um capitalista selvagem com um discurso que é cínico. Mas Oswald de Andrade não era só um voluntarista de esquerda: ele também aponta as contradições dos pobres, que querem ser como os ricos. Se há hipocrisia de um lado, há também ambições menores do outro. Nós vamos apenas mostrar e soltar a bomba na mão da platéia", diz Enrique.

Nesta página, fotos dos ensaios da Cia. dos Atores. No processo os integrantes se revezaram na interpretação de todos os personagens e fizeram exercícios de linguagem que foram do Expressionismo ao cinema mudo. O público pretendido é o da nova geração, que não viu a antológica montagem do Oficina

O novo *Rei da Vela* pretende ser eminentemente musical e muito comunicativo, seguindo a máxima oswaldiana: "Quero fazer teatro de arquibancada". A trilha sonora inclui de forró a samba-exaltação e serve de contraponto ao discurso agressivo que Oswald pôs na boca de personagens como Abelardo 1º – interpretado por Marcelo Olinto, um apaixonado pela obra do *enfant terrible* do Modernismo e quem sugeriu a peça ao grupo. O texto original foi enxugado de certos trechos considerados mais panfletários. "Estamos mostrando a peça a uma geração que nunca a viu encenada, que se pergunta sobre o que ela é, e num ambiente social e político completamente diferente daquele vivido na época da montagem do Teatro Oficina. Cortamos bastante, pois são discursos quase didáticos sobre o capitalismo, por exemplo, que hoje soam datados. O diretor informa que houve um ajuste entre essas passagens e o ritmo farsesco pretendido. Nesse sentido, o final do enredo, que remete à opção pelo comunismo como utopia viável, foi totalmente relativizado. "Ainda se procura a melhor forma de viver no mundo de hoje, mas a utopia comunista é algo datado", diz. Menos datadas são as frases destacadas para reforçar a linha crítica sem perder o clima de ironia, valorizando assim certa profecia de Oswald: "No Brasil não há história, há representação. Muito cinismo por nada".

Para entrar no universo da obra do escritor, a Cia. dos Atores, que tem 12 anos de existência, contou com a ajuda de professores de literatura especializados e leu também a obra poética de Oswald. Nos ensaios de 8 horas diárias, os atores se revezaram em todos os papéis, incorporando um passado inventado para cada personagem em exercícios que foram do Expressionismo ao cinema mudo.

Se *O Rei da Vela* do Oficina acabou catalogada como um dos momentos marcantes de uma época que tinha também Glauber Rocha e o Tropicalismo como parte do movimento cultural, a nova montagem, passados 33 anos, não tem como fugir da herança, mas que está longe de ser única. "Na verdade, já temos o Tropicalismo conosco, fomos formados por ele. Queremos um musical que incorpore, de alguma forma, o que o Brecht e o Kurt Weill pensaram fazer: um ilusionismo a serviço da reflexão sobre o país, sempre de uma forma prazerosa." De resto, o rei não perde a realeza: "Na verdade ainda vivemos num Brasil dos Abelardos. São onipresentes. Disso tudo Oswald de Andrade já falava em 1933".

Onde e Quando

O Rei da Vela, de Oswald de Andrade. Com a Cia. dos Atores, direção de Enrique Diaz. De 4/2 a 14/5. Teatro 1 do Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/808-2020). De 4ª a dom., às 19h. Ingresso: R$ 10

FOTO CLÁUDIA GARCIA/DIVULGAÇÃO / BRUNO VEIGA / CLÁUDIA GARCIA/DIVULGAÇÃO

Um bailado com o novo

A dança portuguesa chega à virada do milênio em pleno processo de revitalização, que poderá ser apreciado em série de apresentações no Brasil neste ano

Por Ana Francisca Ponzio, em Lisboa

Acima, bailarinos da Companhia Nacional de Bailado dançam *Agon*, de Balanchine. Na página oposta, solo de *Stamping Ground*, coreografia de Jiri Kylián, apresentada pelo tradicional Balé Gulbenkian

FOTOS RODRIGO CÉSAR/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Sem tradição clássica ou moderna, a dança portuguesa atravessou quase todo o século 20 apoiada nos alicerces do Balé Gulbenkian. O salto para o novo milênio, no entanto, tem como base um panorama diverso, marcado pela emancipação, pelo cosmopolitismo e pela contemporaneidade. Nesse novo ambiente, aberto para trocas e influências, são mantidos os elos com o Brasil, seja nas referências criativas ou na presença de profissionais brasileiros dentro de suas organizações. A dança de Portugal deverá mostrar no Brasil, neste ano, durante as comemorações dos 500 anos do descobrimento do país, as várias faces de sua produção. Hoje, os ventos da revitalização permitem à dança portuguesa contar tanto com obras de expoentes da atualidade, como o norte-americano William Forsythe e a belga Anne-Teresa De Keersmaeker, incluídas no repertório da Companhia Nacional de Bailado, como abarcar as experiências radicais da coreógrafa

DANÇA

independente Vera Mantero, representante da nova dança, movimento surgido no início da década de 90. Expressões como essas, compartilhando o mesmo contexto, comprovam que o conservadorismo e o isolamento provocado pela ditadura salazarista realmente ficaram para trás e que, agora, integrado ao Mercado Comum Europeu, Portugal se liberta da condição periférica para usufruir seu renascimento e fazer da dança um de seus destaques.

Ao longo de 2000, o novo perfil da dança portuguesa poderá ser conferido em palcos do Brasil por meio de pelo menos cinco atrações: o Balé Gulbenkian (que deve se apresentar em julho no Rio de Janeiro, em Salvador, São Paulo, Joinville e Porto Alegre); a Cia. Nacional de Bailado (cogitada para setembro), além das temporadas (em datas a ser confirmadas) dos grupos de Vera Mantero, Clara Andermatt e Vasco Wellencamp, cujo elenco inclui três bailarinos brasileiros. Embora o mais tradicional, o Gulbenkian volta para mostrar que também está comprometido com a renovação. Tal proposta, de certa forma, vem fazendo parte de sua trajetória. Embora nos dez primeiros anos de existência, marcados pelas direções artísticas do inglês Walter Gore e do croata Milko Sparemblek, o Gulbenkian tenha cultivado um repertório clássico, foi a produção contemporânea que traçou sua identidade. A partir de 1977, quando passou a ser dirigida pelo bailarino e professor português Jorge Salavisa, a companhia abriu suas portas para criadores como Maurice Béjart, Paul Taylor, Hans van Manen, Louis Falco, Jiri Kylián, Mats Ek, Itzik Galili. Ao mesmo tempo, revelou dois dos mais prolíferos coreógrafos de Portugal: Olga Roriz e Vasco Wellencamp, que depois atuou intensamente no Brasil, assinando espetáculos para grupos como o Balé do Teatro Guaíra, Cisne Negro e Balé da Cidade de São Paulo.

Abaixo, cena de *Dan Dau*, da coreógrafa Clara Andermatt (na foto, atrás do músico). Filha de Luna Andermatt, uma das mais importantes professoras de balé do país, Clara chama a peça de "concerto encenado". Ela se inspirou na cultura de Cabo Verde para criar *Dan Dau*, que em crioulo significa "Dá-me, dou-te"

FOTO JORGE GONÇALVES/DIVULGAÇÃO

FOTO JOÃO TUNA/DIVULGAÇÃO

Num percurso que parece ter o Brasil como eterno reencontro, o Balé Gulbenkian hoje tem suas diretrizes estéticas determinadas pela paulistana Iracity Cardoso, que, depois de se projetar em grupos como o Stagium e o Balé da Cidade de São Paulo, mudou-se para a Europa em 1980, para trabalhar no Ballet du Grand Théâtre de Genève, na Suíça. Nomeada diretora artística do Gulbenkian em março de 1996, Iracity vem enfatizando o ecletismo do grupo. Nas modernas dependências da Fundação Gulbenkian, situada no meio de um parque no centro de Lisboa, Iracity dirige um elenco de 28 bailarinos, que trabalham intensamente para absorver as propostas dos coreógrafos convidados. Depois de abrir a temporada de 2000, em janeiro, com um programa que reuniu obras de Olga Roriz e Meryl Tankard, australiana que já integrou o grupo de Pina Bausch, os intérpretes do Gulbenkian se preparam para estrear, no próximo mês, um espetáculo que integrará criações dos portugueses Bruno Listopad, Clara Andermatt e Rui Horta. Em ritmo incessante, o grupo terá nova estréia em junho, quando apresentará um trabalho inédito de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Grupo Corpo, de Belo Horizonte.

Além de estimular o contato com criadores de diversas vertentes, Iracity vem cultivando o vínculo com autores consagrados, entre outros o israelense Ohad Naharin, o francês Angelin Preljocaj e o tcheco Jiri Kylián. "A dança vive um momento favorável em Portugal. Além das companhias locais, Lisboa hoje está na rota de grandes produções, artistas emergentes e nomes como Mikhail Baryshnikov, que acaba de se apresentar na cidade. Ao ingressar no Mercado Comum Europeu e controlar sua inflação, que não passa de 4% ao ano, Portugal conquistou uma situação econômica privilegiada e por isso está investindo mais na cultura", disse Iracity.

No atual cenário português, o Gulbenkian hoje divide prestígio com a Companhia Nacional de Bailado (CNB), cuja estrutura e repertório deram saltos consideráveis nos últimos anos. Fundada em 1977, a CNB é fruto da era democrática, desencadeada pela Revolução dos Cravos de 1974. Como o Gulbenkian, no início deteve-se no repertório clássico, remontando obras como *O Lago dos Cisnes*, *Romeu e Julieta*, *O Quebra-Nozes*. A conexão com o moderno, entretanto, deslanchou a partir de 1996. Em junho desse ano, o ex-diretor do Gulbenkian, Jorge Salavisa, assumiu a direção da CNB, tendo Carlos Vargas como subdiretor e a bailarina Luisa Taveira como diretora adjunta. Juntos, os três vêm procurando criar repercussão em torno das temporadas da companhia. Para tanto, é necessário seguir as pegadas de "gigantes", como o Balé da Ópera de Paris, e investir em programas atraentes. Tudo indica, a proposta vem sendo bem-sucedida. Em novembro de 1998, por exemplo, a CNB estreou um programa de "ouro", que contou com obras de dois dos coreógrafos mais disputados da atualidade – William Forsythe e Anne Teresa De Keersmaeker. De Forsythe, o grupo adquiriu *Artifact II* e *In The Middle Somewhat Elevated*, sucessos garantidos desde os anos 80, quando foram lançadas pelo Balé de Frankfurt, dirigido pelo coreógrafo. Já de Keersmaeker, a CNB conseguiu uma criação especial – *The Lisbon Piece*, que, por ser novidade, atraiu inevitavelmente as atenções da mídia internacional.

Acima, a coreógrafa Vera Mantero, que se firmou como a autora de maior projeção da ala mais rebelde e radical, com obras de cunho performático. Representante da chamada nova dança, surgida nos anos 90, Vera criou coreografias como *uma misteriosa Coisa, disse o e.e.cummings*, de 1995, em que se apresenta com pesados sapatos de cera, que imitam pés de cabra e que tolhem seus movimentos, enquanto ela pronuncia frases e palavras relativas à mobilidade. "Sinto necessidade de incorporar várias fontes de linguagem. O mais importante para mim é o desnudamento, a capacidade de deixar cair as carapaças e as defesas, para atingir uma postura mais aberta, na qual a razão e o intelecto não tenham a primazia", diz

Com um elenco de 50 bailarinos, a CNB é financiada pelo Ministério da Cultura e pela Eletricidade Portugal, empresa que, lembra Carlos Vargas, se inseriu no mercado brasileiro recentemente, ao comprar participações da Telefônica e do Banco Bandeirantes. Sediada no coração de Lisboa, num edifício que aproveitou a Antiga Muralha Fernandina (construída no século 16 para delimitar as fronteiras com os mouros, então instalados na cidade), a CNB divide um quarteirão com o Museu do Chiado, a sede do Governo Civil e a Faculdade de Belas-Artes. Bem equipada em seu prédio de cinco andares, a companhia ganha, neste ano, uma sala própria de espetáculos – o moderno Teatro Camões, inaugurado durante a Expo' 98. "Hoje o público tem mais dinheiro para freqüentar teatros", diz Carlos Vargas, entusiasmado com as perspectivas da CNB, que em julho fará temporada em Nova York.

Em seu momento atual, a dança portuguesa conseguiu se distanciar alguns anos-luz da época que antecedeu a Revolução dos Cravos. Com a democracia, sumiu não só o regime ditatorial mas também o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, a mais antiga companhia profissional de dança do país, fundada em 1940 com finalidades políticas, cujo repertório exaltava valores na-

Acima, bailarino da Cia. Nacional de Bailado dança *The Lisbon Piece*, de Anne-Teresa De Keersmaeker. A CNB nasceu em 1977, sob o signo do balé clássico. A partir de 1996, abriu-se para a dança contemporânea e vem apresentando obras de criadores modernos como Keersmaeker e William Forsythe. Na pág. oposta, embaixo, a brasileira Andréa Thomioka, da Cia. Portuguesa de Bailado Contemporâneo

cionalistas. Aberta para as vanguardas, a nova era vem estimulando não só a reestruturação de companhias como o Gulbenkian e a CNB, como também o desenvolvimento de autores dispostos a descobrir novos parâmetros estéticos. Com os caminhos abertos por precursores como Vasco Wellencamp, cujo estilo mescla o neoclássico e a dança moderna, e Olga Roriz, que enveredou pela dança-teatro, a dança portuguesa pôde acolher as rupturas promovidas pelos autores da chamada nova dança. Boa parte desses coreógrafos havia deixado o país em busca de informações e oportunidades nos Estados Unidos e países europeus onde a dança moderna se manifesta mais expressivamente, como França e Alemanha. Influenciados por artistas como Merce Cunningham, Pina Bausch, Trisha Brown e Win Vandekeybus, levaram para Portugal o gosto pela arte conceitual, a ruptura com a dança espetacular e decorativa, o cotidiano como fonte de inspiração, as técnicas alternativas associadas ao uso da voz e do texto, em espetáculos que procuravam extrapolar os limites convencionais da coreografia.

A esses elementos, somaram-se indagações sobre a herança portuguesa, como a religiosidade arraigada, que se manifestou de forma mais contundente na obra de Francisco Camacho, um dos autores mais expressivos da nova dança. Outros criadores, contudo, desvencilharam-se dos vestígios provincianos para se deter nos meandros da composição e na subversão dos códigos mais evidentes da dança. Entre os rebeldes e radicais, Vera Mantero se firmou como a autora de maior projeção, com obras de cunho performático. Em *uma misteriosa Coisa, disse o e.e.cummings*, de 1995, ela se apresenta calçando pesados sapatos de cera, que imitam pés de cabra e que tolhem seus movimentos. Concomitantemente, pronuncia frases e palavras relativas à mobilidade. "Sinto necessidade de incorporar várias fontes de linguagem. Como artista, o mais importante para mim é o desnudamento, a capacidade de deixar cair as carapaças e as defesas, para atingir uma postura mais aberta, na qual a razão e o intelecto não tenham a primazia", diz Vera.

Apesar das propostas diversas e contestadoras que vêm lançando, os coreógrafos da nova dança portuguesa têm o Balé Gulbenkian como ponto comum de passagem. Na companhia referencial do país, a maioria lá se formou ou trabalhou em algum momento de sua carreira. Clara Andermatt, autora da coreografia que o Gulbenkian estréia em março, estudou com sua mãe, Luna Andermatt, uma das melhores professoras de balé clássico de Portugal. Em 1991, já em sintonia com a dança contemporânea, Clara fundou sua própria companhia, que nos últimos seis anos vem desenvolvendo um fértil intercâmbio com a cultura de Cabo Verde, o país arquipélago situado a oeste do Senegal, que deixou de ser colônia portuguesa em 1975. A partir de estágios iniciados nas ilhas cabo-verdianas em 1994, quando Lisboa foi eleita capital européia da cultura, Clara estabeleceu laços com artistas regionais, principalmente músicos, que redirecionaram a obra da coreógrafa.

"Depois de me apropriar da música e da dança de Cabo Verde, hoje minhas criações tocam mais a alma, as idiossincrasias desse país", diz Clara, que trará para o Brasil seu mais recente espetáculo, *Dan Dau*, que em crioulo significa "Dá-me, dou-te". "Essa expressão quer dizer algo como 'amor com amor se paga' ", diz Clara, que chama *Dan Dau* de "concerto encenado". Fundindo sonoridades urbanas, como rap e rock, aos gêneros musicais de Cabo Verde – entre outros o batuque, as rezas, choros, tabanca, funaná e mornas –, ela tenta escapar dos passos e movimentos previamente coreografados para explorar as reações espontâneas e naturais dos músicos e bailarinos, em meio a estímulos sonoros. Fundindo a tradição e a contemporaneidade, e buscando, ao mesmo tempo, a síntese entre as culturas européia e africana, Clara procura fazer emergir um estado de compartilhamento e solidariedade. "Meu trabalho não é conceitual nem narrativo. Em crioulo, a palavra *estrimilim* se refere à agitação interior de cada ser humano, e é por esse caminho que *Dan Dau* procura percorrer a sensibilidade do espectador".

Em plena democracia estética, a dança em Portugal reconhece seus valores, de portas abertas para o mundo. Contudo, para os artífices desse panorama, ainda há desafios pela frente. "A dança contemporânea precisa expandir seu mercado e conquistar um equilíbrio orçamentário nos subsídios vindos do governo, que investe menos nos artistas experimentais", diz Vera Mantero. Por outro lado, há quem já detecte sinais de crise e esgotamento na nova dança portuguesa. "Depois da geração de Mantero, não está surgindo outra com igual vigor. Há uma inflação de coreógrafos que se consideram criadores, quando na verdade ainda estão em processo", diz o ex-crítico de dança e ensaísta António Pinto Ribeiro, que hoje cuida da intensa programação do Culturgest – um moderno centro cultural mantido por uma instituição bancária, a Caixa Geral de Depósitos. Apesar dos senões, hoje a dança existe em Portugal, demarcando um território múltiplo e extenso, onde o Gulbenkian deixou de ser único para se tornar mais um. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Primeiros Passos

O coreógrafo Vasco Wellencamp investe em novos talentos, inclusive brasileiros

Uma das atrações da programação de dança deste mês, no Teatro Rivoli de Lisboa, é a estréia de uma coreografia assinada por Gleidson Vigne, carioca que até ano passado era conhecido como um dos melhores bailarinos do grupo Quasar, de Goiânia. A chance de passar da condição de intérprete para a de criador está sendo proporcionada a Vigne por Vasco Wellencamp, coreógrafo português que nas últimas décadas tem atuado intensamente, tanto em Portugal quanto no Brasil. Depois de 29 anos como coreógrafo-residente do Balé Gulbenkian, Wellencamp fundou, em 1999, a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (CPBC), que surge no panorama português para estimular novos talentos.

"Meu objetivo é desenvolver uma nova geração de coreógrafos, e é claro que estou aberto para os valores brasileiros. Espero receber propostas de criadores do Brasil, país com o qual tenho profunda ligação", diz Wellencamp. Além de Vigne, dançam na CPBC Yann Seabra, ex-integrante do Balé Stagium, em São Paulo, e Andrea Thomioka, que se projetou a partir de 1996, quando se tornou a primeira e única brasileira a conquistar medalha de ouro no Concurso de Varna, Bulgária. Mais prestigiada do gênero, a competição de Varna tem revelado estrelas como Mikhail Baryshnikov. Para Andrea, Varna foi um preâmbulo. Disposta a ampliar seu repertório e não se fixar somente no estilo clássico, ela também quer aproveitar seu virtuosismo na interpretação de obras contemporâneas. "A convivência com Vasco é mais um aprendizado", diz a bailarina de 23 anos, que é casada com Vigne.

O bailarino brasileiro Gleidson Vigne (acima) é também autor da nova coreografia da Cia. Portuguesa de Bailado Contemporâneo

Na CPBC, o trio de brasileiros compõe um elenco multinacional, que ainda conta com portugueses, croatas e holandeses. "A possibilidade de conviver com diferentes criadores é o que me atrai na proposta de Vasco", diz Nicolaas Marckmann, que migrou da Holanda, país onde a dança contemporânea também conta com ótimas condições, para investir nas possibilidades agora oferecidas por Portugal.

No programa a ser apresentado neste mês em Lisboa, a CPBC também dança obras do israelense Rami Levy e da francesa Natalie Bard. Embora a companhia também conte com criações de Wellencamp, a proposta do coreógrafo é estabelecer um repertório múltiplo. "Somos um reflexo da Europa globalizada", diz ele. "À medida que as oportunidades aumentam, os coreógrafos se expõem cada vez mais cedo, e a única forma de descobrir valores é a prática." No atual cenário português, o surgimento da CPBC acrescenta perspectivas ao mercado de trabalho. Como companhia de câmara, não concorre com grandes grupos, como o Gulbenkian, nem com os elencos independentes da nova dança. "A iniciativa de Vasco é valiosa e chega em boa hora", diz Iracity Cardoso. – AFP

Todas as cenas de Fernanda

A exposição comemorativa dos 50 anos de carreira da atriz que marcou a história do teatro, cinema e tevê faz sua última escala em São Paulo

Fernanda EnCena, a grande exposição comemorativa dos 50 anos de carreira da atriz Fernanda Montenegro, encerra o circuito em São Paulo. Reunindo fotografias, cartas, depoimentos que, no conjunto, contam muito da história das artes cênicas no Brasil, a mostra já foi vista no Rio de Janeiro, Brasília, Palmas, Belo Horizonte, Florianópolis, Curitiba e Campo Grande. A última escala, no Sesc Pompéia, (r. Clélia, 93, tel. 0++/11/3871-7700, São Paulo), fica até o dia 13.

As várias faces de Fernanda: balanço de meio século

O vasto material iconográfico e documental, que a atriz organizou em colaboração com o cenógrafo J. C. Serroni, foi distribuído em 18 módulos, que trazem desde as suas primeiras participações em programas da Rádio MEC, no Rio de Janeiro, até a indicação para o Oscar de Melhor Atriz pelo filme *Central do Brasil*, no ano passado. Serroni diz que passou quatro meses compondo a exposição, "remexendo em gavetas, pacotes, caixas amareladas" em visitas à casa de Fernanda Montenegro, e que pelo menos 80% do material pertence ao acervo pessoal da atriz.

Entre uma e outra ponta de sua trajetória, a carioca Fernanda Montenegro (que nasceu Arlette Pinheiro Esteves da Silva) participou de dezenas de peças, filmes, novelas e séries de televisão. Interpretou personagens antológicas e encontrou personalidades no mundo artístico que marcaram época. Segundo ela, foram mais de 10 mil encontros em sua vida, e muitas dessas pessoas – que fizeram a história das artes e da cultura do país – aparecem retratadas nessa retrospectiva. – FLÁVIA ROCHA

Grandeza anunciada

A temporada de dança promete trazer ao país grandes companhias internacionais

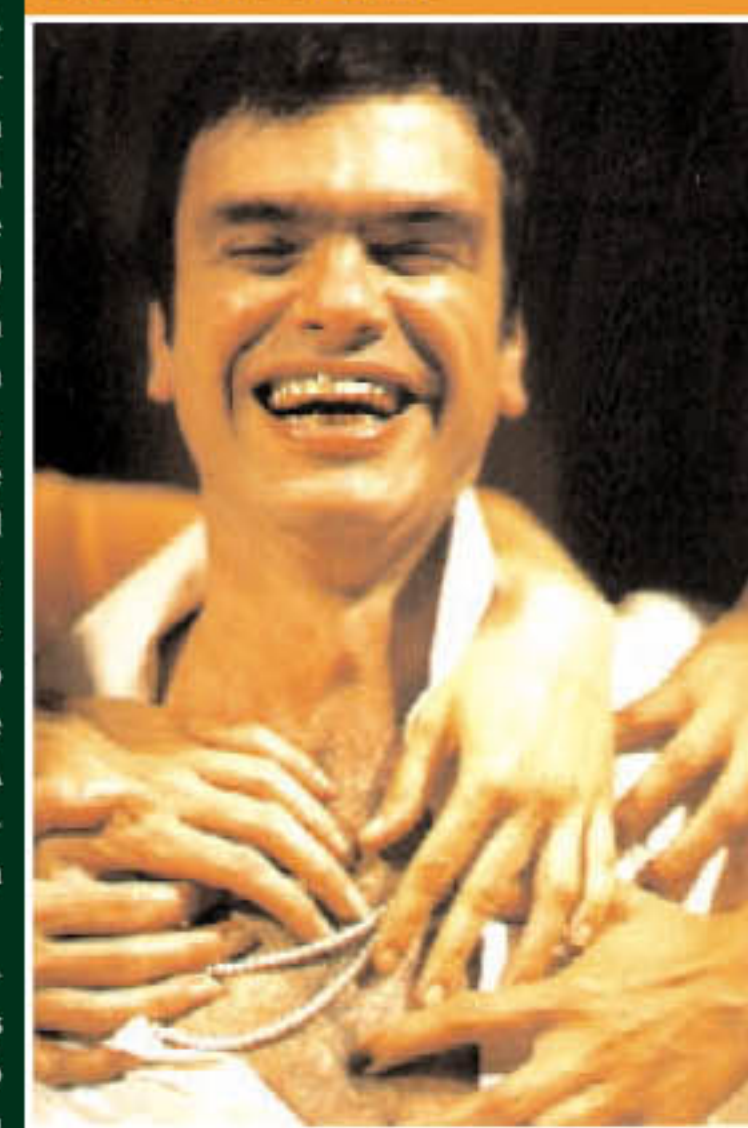
A anunciada temporada de dança em 2000 promete compensar as lacunas deixadas no ano passado pela crise econômica e a queda do real. Grandes companhias internacionais já estão agendadas, e organizações como a Sociedade de Cultura Artística e Mozarteum voltam a incluir dança em seus calendários. Para completar, a dança brasileira deve estar mais presente nos palcos do país. A programação do Teatro Alfa, de São Paulo, começa em abril, com o grupo japonês Sankai Juku, prosseguindo com algumas companhias do primeiro time internacional, como a do francês Philippe Decouflé, do canadense Édouard Lock (diretor do La La La Human Steps), do belga Wim Vandekeybus, além do Grupo Corpo. Por intermédio do Mozarteum, o Balé Nacional da Holanda desembarca no Brasil em abril, mês em que a Sociedade de Cultura Artística também traz o Balé de Hamburgo. Outro destaque do ano deverá ser o grupo Rosas, da Bélgica, dirigido por Anne Teresa De Keersmaeker, uma das criadoras mais importantes da atualidade. O elenco de Maurice Béjart também deve estar de volta, assim como o Balé da Ópera de Lyon, que atualmente vive uma de suas melhores fases. Contando-se as várias atrações de Portugal — entre outras o Balé Gulbenkian — programadas para as comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil e a recém-anunciada vinda dos grupos de Maguy Marin e José Montalvo, a expectativa aumenta com os prováveis espetáculos ainda a ser confirmados, como os de Pina Bausch. — ANA FRANCISCA PONZIO

O Balé da Ópera de Lyon, que virá ao Brasil neste ano

FOTOS DIVULGAÇÃO / C. AMSELLEM/DIVULGAÇÃO

O BEZERRO DE OURO E O BODE DE BACO

O Oficina encena pela primeira vez um texto de Nelson Rodrigues e apresenta o mais despojado espetáculo de sua história recente

Por Aimar Labaki

1999 terminou com dois encontros. Antunes Filho encenou sua primeira tragédia grega, *Fragmentos Troianos*. José Celso Martinez Corrêa, seu primeiro Nelson Rodrigues, *Boca de Ouro*.

Partindo das pontas opostas do espectro que vai do apolíneo ao dionisíaco, os dois encenadores se encontraram no meio do caminho, na comunhão da mesma e radical opção pelo teatro possível.

Antunes fez a tragédia possível, em todos os sentidos. A tragédia — o drama quase tragédia — compreensível para um público inculto, dessensibilizado e desenraizado da Tradição. A tragédia de um tempo em que o protagonista é o coro. A tragédia de atores jovens, imaturos, mas intelectual e emocionalmente engajados. O resultado é um espetáculo que chama público e artistas à responsabilidade.

O parágrafo acima poderia se referir à incursão de Zé Celso pelo universo de Nelson Rodrigues. Ainda que a opção pelo teatro possível seja a tônica de sua trajetória desde que pegou *As Criadas* de Genet e as transformou n'*As Boas*, cantando para subir. E subiu.

D'*As Boas* a *Cacilda!*, Zé Celso marcou uma década de temporada com espetáculos que radicalizavam a cada passo sua aparente contradição: para concretizar a Utopia Maior (de uma Revolução ao mesmo tempo pessoal e social), encarar o Ator possível e o Público possível, em suma, o Teatro Possível.

Boca de Ouro radicaliza esse processo. Os atores não têm maturidade técnica. Mas são insubstituíveis. Marcelo Drummond, que se impôs como o Hamlet possível de Zé, desabrocha como Boca, à vontade em sua carioquice (em mais de um sentido).

É claro que os procedimentos são os mesmos de todos os espetáculos dessa fase do Oficina Uzina Uzona. A trama é literalmente desenrolada e esticada. Encena-se até aquilo que é apenas citado no texto (o espetáculo começa com o nascimento de Boca na gafieira), permitindo plena fruição do entrecho por qualquer espectador.

A relação da peça com a própria trajetória do Oficina/Zé Celso é sempre a metáfora mais à vista. Se, em *Hamlet*, Zé Celso era o Pai/Fantasma que passava a tarefa para a nova geração encarnada por Marcelo Drummond, agora, ele é o dentista com "41 anos no ramo" (um dos raros cacos no texto, que é extremamente preservado) que faz o "serviço sujo" na boca de Boca, concretizando a fantasia "feia", mas legítima, de um teatro tecnicamente imperfeito, mas irretocável em sua paixão e engajamento.

Um teatro que é todo ritual. Cada gesto e palavra e objeto significam. Um teatro em que merda é ouro. E vice-versa. (A riqueza das imagens de seu discurso anticapitalista mereceria todo um artigo.)

Outra característica presente em todos os espetáculos dessa fase é a metáfora do momento brasileiro. O Boca de Zé Celso não é a personagem de três faces, o monstro que vai se humanizando ao longo da peça. É o brasileiro que faz do acúmulo de capital sua luta pela transcendência, cercado por um povo que não sabe mais o que são essas duas coisas. O Bezerro de Ouro que quer ser Bode de Baco.

Mas *Boca de Ouro* é o espetáculo mais despojado dessa série. Zé Celso dá prioridade ao diálogo concreto com um público mais amplo — o público real —, num movimento dialético em relação a *Cacilda!*, em que privilegiava a classe artística como sua interlocutora.

José Celso Martinez Corrêa está no centro e à margem do Teatro Brasileiro. À margem, porque essa é sua natureza, sua opção. Não segue moda, nem efemérides. Segue seu caminho, e, quando o coletivo do resto da produção teatral coincide com ele, é porque Zé está sempre no Centro. Não se pode entender o Brasil hoje sem uma visita periódica à rua Jaceguai, ao Terreiro de Zé Celso.

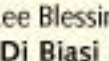
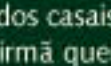
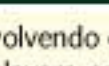
Acima, Marcelo Drummond, o Boca de Ouro do Oficina

Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues. Direção de José Celso Martinez Corrêa. Com Marcelo Drummond, Camila Mota, Sylvia Prado e outros. Até dia 5 de março. Teatro Oficina (rua Jaceguai, 520), São Paulo. De quinta a domingo

FOTO LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

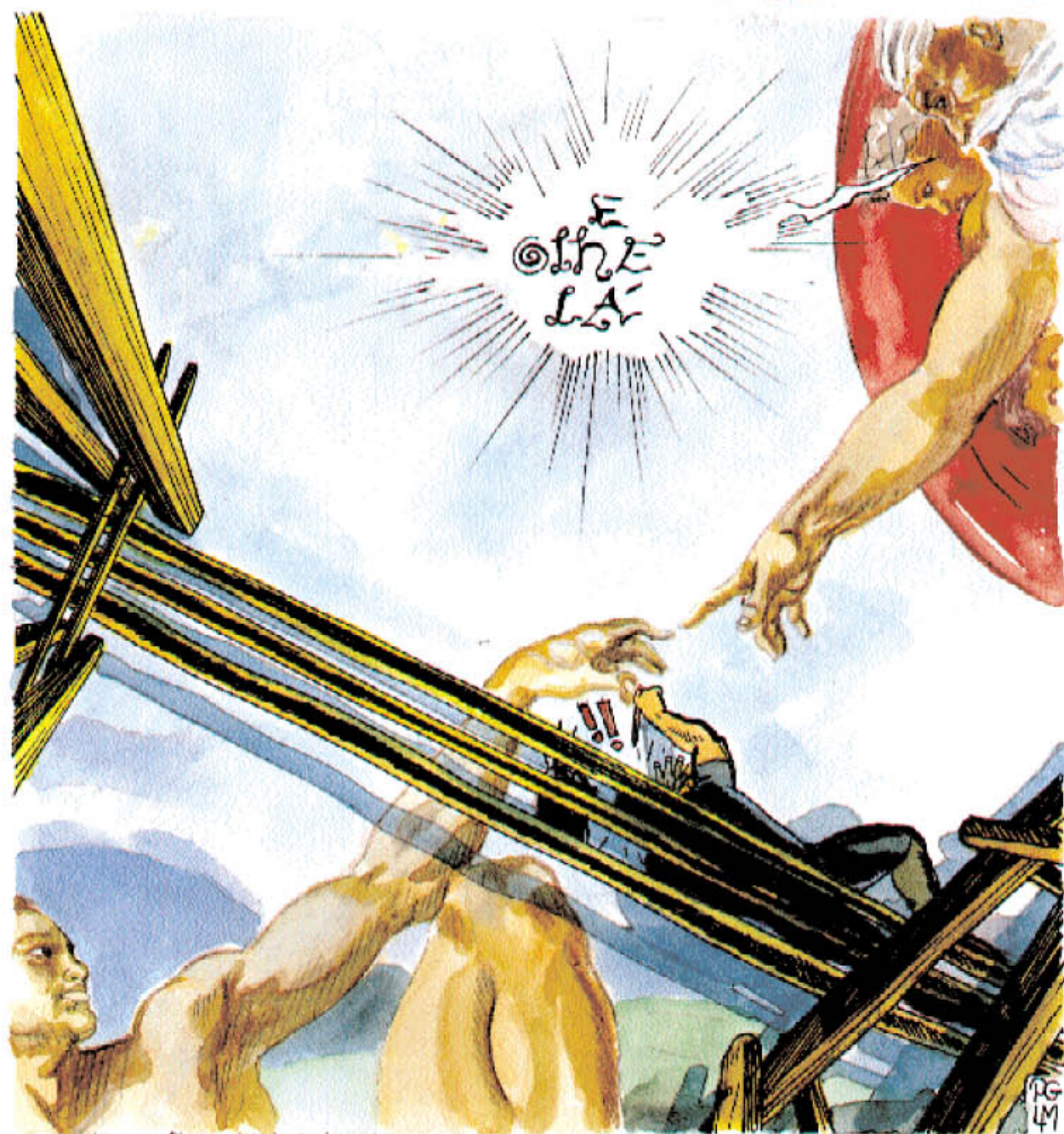
Os Espetáculos de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Apocalipse 1,11**. Dramaturgia de Fernando Bonassi. Direção de Antônio Araújo. Com elenco do Teatro da Vertigem.	O Apocalipse de São João, da Bíblia, encenado no antigo presídio do Hipódromo. O público segue os personagens por vários espaços da cadeia num percurso que termina com a opção deste teatro pelo humanismo em lugar da revelação divina.	Presídio do Hipódromo (r. do Hipódromo, 600, Mooca, SãoPaulo, SP, tel. 0++/11/93 54-7321).	Até 30/04. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. 5ª, R$ 20; 6ª e dom., R$ 25; sáb., R$ 30.	A peça completa a trilogia bíblica de um dos mais talentosos diretores do teatro atual. Os outros dois espetáculos foram *Paraíso Perdido*, poema inglês clássico de Milton, e o também bíblico *O Livro de Jó*.	Na séria pesquisa de linguagem cênica do diretor, a busca de um teatro em que o local influencia a essência da representação (igreja, hospital, prisão).	A Bíblia, para se ir realmente a fundo no tema.
TEATRO	**Um Passeio no Bosque**, de Lee Blessing. Direção de Emilio Di Biasi. Com **Emilio Di Biasi** e **Beto Bellini** (*foto*). Patrocínio: Hospital Samaritano.	Jogo cênico entre representante das maiores potências mundiais na época da Guerra Fria: os Estados Unidos e a União Soviética. Estes diálogos, no entanto, usam o fundo político para mostrar uma disputa de poder de conteúdo psicológico.	Teatro Alfa – Sala B (r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5181-7333.	De 4/2 a 27/2. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. 6ª e dom., R$ 25; sáb., R$ 30.	Embora o choque potencial dos dois países esteja minimizado com a desintegração da União Soviética, a base da peça está intacta: o confronto entre duas culturas poderosas.	Em Emílio Di Biasi, ator excelente que retorna ao palco depois de anos dedicado só à direção. A encenação depende do equilíbrio entre sua maturidade e a pouca experiência de Bellini.	Todos os filmes com temáticas afins, de Derzu Uzala, de Kurosawa a filmes de Kubrick (*Dr. Fantástico* e *Laranja Mecânica*)
TEATRO	**A Serpente**, de Nelson Rodrigues. Direção de Eduardo Tolentino de Araujo. Com elenco do Grupo Tapa (**Bruno Perillo**, **Clara Carvalho** (*foto*), Denise Weinberg, Marizilda Rosa, José Carlos Machado). Patrocínio: Grupo Pão de Açúcar.	Duas irmãs que casaram no mesmo dia vivem no mesmo apartamento. Um dos casais é feliz, enquanto o outro tem problemas sexuais. Uma irmã quer ajudar a outra numa espécie de sacrifício amoroso.	Teatro Aliança Francesa (r. General Jardim, 182, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/259-0086).	De 5/2 a 5/3. Sáb., às 20h; dom, às 18h. R$ 20.	Com este texto e *O Anti-Nelson Rodrigues*, o dramaturgo encerrou sua obra sem perda das provocadoras qualidades dramáticas que a caracteriza.	Em como o autor foi fiel até o fim às suas obsessões: abjeção e nostalgia de pureza.	Comprando ingresso para um dos espetáculos em cartaz na Aliança Francesa, os demais saem pela metade do preço. Outra boa montagem do Tapa é *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos (de 4/2 a 4/3. 5ª e 6ª, às 21h; sáb., às 21h).
TEATRO	**Pop by Gawronski**. Texto e direção de Gilberto Gawronski. Com **Gilberto Gawronski** (*foto*), Tavinho Teixeira, Laura de Vison, Victor Mihailoff, Maria Maya e Kysi Conde. Patrocínio: Banco do Brasil.	A atmosfera da arte pop em situações envolvendo o artista plástico Andy Warhol e outros tipos que circulavam em seu estúdio, Factory, onde morava e trabalhava.	Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro,1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 3277-3611).	Até dia 13. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12.	Gawronski conseguiu criar em relativamente pouco tempo um certo clima de novidade de polêmica em torno de suas obras. Pode ser tudo, menos rotina.	Em quanto o diretor e ator consegue abrir mão da mera aparência provocadora para oferecer um teatro coerente sobre ambigüidades: estéticas e sexuais.	Atenção às sessões alternativas de cinema do Centro Cultural, sempre com obras importantes do cinema europeu ou oriental.
TEATRO	**Esperando Godot**, de Samuel Beckett. Direção de Cristiane Paoli Quito. Com Dárcio de Oliveira, Luciana Saul, Mara Helleno, **Mariana Senne**, **Luís Mármora**, **Erika Moura** e **Tatiana Thomé** (*foto*).	Sete personagens – e não dois como no original – aguardam a chegada de Godot, entidade que jamais aparece. Nesta espera abstrata, eles projetam aspirações, os desejos e uma sensação metafísica de medo e impotência.	Teatro Arthur Azevedo (av. Paes de Barros, 945, Mooca, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 292-8087).	De 10/2 a 23/4. 5ª a sáb., 20h30; dom., às 19h. R$ 10.	Beckett é sempre fundamental, e sua releitura com personagens desdobradas, uma aposta no mínimo curiosa.	Na improvisação dos atores. Na versão de Paoli Quito, cinco intérpretes não tem falas ensaiadas, nem movimentação no palco previamente marcada.	Há um certo clima beckttiano em *Armadilha do Destino*, filme inglês, hoje esquecido mas brilhante, do iniciante Roman Polanski (1966). Elenco extraordinário.
TEATRO	**Baudelaire – O Pai do Rock**. Texto, direção e cenografia de Leo Lama. Com **Marat Descartes** (*foto*) e Nana Pequini.	Em seu leito de morte, o poeta francês Charles Baudelaire, entre delírios e lembranças, repassa a história de sua vida. A trajetória do escritor é comparada à de alguns músicos contemporâneos: Renato Russo, Kurt Cobain, Raul Seixas e Cazuza.	Teatro Brasileiro de Comédia (r. Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3104-5523).	Até dia 24. 4ª e 5ª, às 21h. R$ 5.	Lama é um dramaturgo jovem tentando captar desejos e experiências de sua geração, a que sucede Plínio Marcos, seu pai.	Nas referências – e reverências – a Plínio. Leo Lama parte de Baudelaire, passa pelo rock e homenageia o grande dramaturgo.	*O Amor de Madalena por Jesus*, também escrita e dirigida por Leo Lama, em cartaz no mesmo local. A peça refere-se à controvertida personagem bíblica Maria Madalena. Até 27/2. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h.
TEATRO	**O Centauro no Jardim, A História do Homem que não Era...**, baseado no romance de Moacyr Scliar. Direção de Roberto Rito e de Silke Mühlenstedt. Com **Cecília Amado** e **Silke Mühlenstedt** (*foto*), da Cia. Teatro Imediato.	Narra o encontro de Guedali Tartakowsky, um centauro moderno, filho de imigrantes judeus russos, com 12 personagens. O sonho de Guedali é ser igual aos humanos.	Museu do Telefone / Telemar (r. Dois de Dezembro, 63, Catete, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/556-3189).	Dos dias 18 a 27. De 6ª a dom., às 19h. R$ 10.	É uma produção que reúne alemães e brasileiros. Fundada em 1997, em Hamburgo, pela atriz gaúcha Cecília Amado e a *clown* alemã Silke Mühlenstedt, a companhia Teatro Imediato está no quinto espetáculo e já se apresentou em diversos países da Europa e no Brasil.	Em como o grupo usa técnicas e teorias de duas fortes referências do teatro contemporâneo: o diretor inglês Peter Brook e o trabalho corporal do mímico francês Jacques Lecoq.	Outra peça do repertório do grupo: *El día que...* Impressões acerca da solidão, que, ao som de Piazzolla e Carlos Gardel, narra o encontro de quatro pessoas numa noite de tango. No Museu do Telefone, de 4/2 a 13/2, de 6ª a dom., às 19h.
TEATRO	**Perpétua**, de Dionisio Neto. Direção de Leonardo Medeiros. Com **Dionisio Neto** e **Samantha Monteiro** (*foto*). Patrocínio: Prefeitura do Rio de Janeiro e Hospital Pró-Cardíaco.	Questões existenciais de um casal brasileiro em 2007. Um jovem e a namorada enfrentam suas incertezas retidos numa boate depois do horário permitido por lei para a circulação de pessoas nas ruas.	Casa da Gávea (pça. Santos Dumont, nº 116, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/ 239-3511).	De 17/2 a 16/4. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Quando estreou em maio de 1996 na pista de dança de um o bar em São Paulo, Perpétua não passou despercebida. Antes, o autor trabalhou com José Celso e Antunes Filho.	No que mudou em relação à primeira versão. Música e coreografia são novos. Renata Jesion, que fazia o papel de Perpétua, cede lugar a Samantha Monteiro, atriz que se iniciou em espetáculos de Antunes.	No mesmo teatro, o Grupo do Centro de Artes de Laranjeiras apresenta a peça alternativa *Fausto Gastrônomo*, de Richard Schechner, com direção de Luiz Furlanetto. Até abril, 3ª e 4ª, às 21h, R$ 10.
DANÇA	**Rota**, com a Companhia de Dança Deborah Colker, apresenta-se neste mês, no Canadá e em Nova York. Cenários de Gringo Cardia; direção musical de Berna Ceppas, Alexandre Kassin e Sérgio Mekler; figurinos de Yamê Reis; iluminação de Jorginho de Carvalho.	Coreografias de grande vitalidade e perícia que chegam ao clímax quando bailarinos desafiam a gravidade numa roda-gigante.	Toronto: Harbourfront Centre – tel. (00++1.416) 973-4935. Nova York: The Joyce Theater, tel. (00++1.212) 691-9740.	Toronto: de 8 a 12, às 20h. Nova York: de 16 a 18, às 20h; dias 19 e 20, às 14h e 20h.	A beleza plástica, a dinâmica da coreografia e ótimo desempenho do elenco fizeram de *Rota* um sucesso nacional e internacional.	Na associação da cultura pop ao balé clássico, recurso técnico que Deborah Colker assume mais intensamente em *Rota*.	Em fevereiro, a temporada de dança em Nova York oferece espetáculos do New York City Ballet, que, nos dias 9, 12, 15 e 17, apresenta, no Lincoln Center, a versão de George Balanchine para *Coppélia*.
DANÇA	**1ª Mostra de Dança do Teatro Municipal**, com programação voltada para grupos brasileiros.	Balé da Cidade de São Paulo (*Forró for All*, com a companhia 1, e 1,2,3.4, com a companhia 2); *Adoniran*, com a Cia. Três de Paus; Trêsmaisum, com a Companhia de Danças de Diadema: *Sair p'ro Mar*, com Ballet Stagium; *Divíduo*, com o grupo Quasar, entre outros.	Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº; tel. 0++/11/222-8698).	22 a 18 às 21h; dia 27, às 19h. De R$ 8 a R$12.	Os sete grupos participantes permitem observar a diversidade de propostas da dança brasileira contemporânea.	No espetáculo da Cia. 2 do Balé da Cidade de São Paulo, cujo elenco reúne intérpretes de primeira qualidade, e nas apresentações dos grupos Três de Paus, Diadema e Quasar, que trazem o frescor dos novos criadores brasileiros.	Na sede do Balé da Cidade de São Paulo (rua João Passalacqua, 66, Bela Vista, São Paulo; tel. 0++/11/239-3883), a mostra terá oficinas gratuitas, abertas ao público.

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

FOTOS KIKO COELHO / GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MILTON MORALES/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / IVAN PONTES/DIVULGAÇÃO / FLÁVIO COLKER/DIVULGAÇÃO / JOÃO MUSSOLIN/DIVULGAÇÃO.

... É O QUE A VIDA NÃO CANSA DE ME ENSINAR: SÓ EU SOU MEU HOMEM DE CONFIANÇA
E OLHE LÁ
!!!
PG LM
COLABORAÇÃO DE ANA LUISA LACOMBE